Sábato Magaldi

O Cenário no Avesso

ELOS

Em *O Cenário no Avesso*, Sábato Magaldi, um dos mais notáveis críticos de Teatro em nosso meio, focaliza dois nomes que marcaram profundamente a Literatura e o Teatro contemporâneos. O estudo sobre o *Édipo* de Gide é precedido de uma análise profunda da evolução do tema a partir da versão sofocliana desse mito. No trabalho sobre Pirandello, são expostos os fundamentos estéticos que plasmaram essa obra que revolucionou a dramaturgia e o teatro de nosso tempo. Mas além dos aspectos específicos, o leitor de *O Cenário no Avesso* sairá enriquecido pelo cotejo implícito que os dois ensaios lhe permitirão fazer, pois descobrirá entre eles um fulcro comum. Na mesma atração pelo abismo, na mesma curiosidade pelo reverso da medalha, na mesma busca do sentido da existência, na mesma procura do autêntico em detrimento do convencional, ele poderá vislumbrar uma presença comum, que é a visão que o homem de hoje tem de si próprio.

Próximo lançamento:
O Pequeno Exército Paulista,
Dalmo de Abreu Dallari

O Cenário no Avesso

Coleção ELOS
Dirigida por J. Guinsburg

Equipe de realização – Revisão: Sábato Magaldi e Celso Fróes Brocchetto; Programação visual: A. Lizárraga; Produção: Ricardo W. Neves e Sylvia Chamis.

Sábato Magaldi

O Cenário no Avesso

(Gide e Pirandello)

EDITORA PERSPECTIVA

© Editora Perspectiva S.A.

Direitos reservados à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Avenida Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401 – São Paulo – SP – Brasil
Telefones: 885-8388/885-6878
1991

SUMÁRIO

Introdução 7

1. Gide dessacraliza o mito de Édipo 9

2. Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro 73

INTRODUÇÃO

Gide e Pirandello são paixões literárias da adolescência. Antes do contato com a dramaturgia dos dois autores, recebi a marca profunda de *Os Moedeiros Falsos* e *O Falecido Matias Pascal*. Era natural que, na maturidade, voltado para o teatro, me interessassem as peças que ambos escreveram.

Talvez não haja aproximações aparentes entre Gide e Pirandello. Pertencem eles a literaturas e a mundos diversos, impregnados de valores próprios que desembocaram, inclusive, em caminhos quase opostos da aventura intelectual moderna. Nada tem a ver a serenidade do *Teseu* gidiano com o simbolismo pessimista do último Pirandello.

Em comum, os dois mostram a atração do abismo, a curiosidade pelo reverso da medalha, a busca do sentido verdadeiro da existência, a procura do autêntico em detrimento do convencional. Daí ambos terem virado a mesa, no empenho de apresentar uma imagem antiilusionista do homem. *O Cenário no Avesso*, título extraído do *Diário* de Gide ao narrar o propósito de sua versão do *Édipo*, serve igualmente para definir as características do teatro de Pirandello.

Ao aproximar num pequeno volume os dois autores, tive em mente um desejo que, enunciado, pode parecer ambicioso e passível de natural frustração, pelo limite dos ensaios: o de enfrentar temas fundamentais do teatro. Édipo, de Sófocles a Gide, cristalizou-se como um dos mitos da dramaturgia e, tendo destruído a esfinge, fez-se a esfinge que Freud e todos os homens tentamos decifrar. O "teatro dentro do teatro" de Pirandello tornou-se uma das mais agudas reflexões sobre os problemas do palco, a que a existência do dramaturgo, como chefe de companhia, conferiu uma riqueza evolutiva de densa humanidade. Se muita gente ainda se engana com o jogo cerebral de Pirandello, pareceu-me estimulante desentranhar dos diálogos princípios estéticos de indiscutível atualidade, temperados por real vivência do palco e capazes de impor-se num cotejo com aqueles que os mais inquietos teóricos atuais estão formulando.

Sem o desenvolvimento que os temas reclamavam, os dois ensaios permanecem na sugestão. Se essa sugestão aproveitar a outros estudiosos, não ficarei desapontado.

S. M.

1. GIDE DESSACRALIZA O MITO DE ÉDIPO

Era preciso que André Gide (1869-1951) se sentisse muito maduro, humana e artisticamente, para escrever a sua versão de *Édipo*. A tragédia de Sófocles (cerca de 495-406 a.C.) passa por ser a obra-prima do teatro grego e é um dos monumentos literários de todos os tempos, e voltar ao tema, no século XX, exigiria razões bem fundamentadas. Por todos os títulos, o autor sexagenário (a peça foi concluída em 1930), que já havia publicado textos definitivos como *Os Subterrâneos do Vaticano* e *Os Moedeiros Falsos*, entre outros, podia lançar-se à empreitada de oferecer a suà visão do mito. E o *Édipo* se distingue não só como a melhor peça de Gide mas uma das mais lúcidas e felizes obras da dramaturgia francesa moderna. O que vale dizer do nosso tempo.

Em nota de 2 de janeiro de 1933, aparentemente desligada de qualquer motivação imediata, Gide escreve no *Journal*: "Um tal *Édipo*, sublime, de grande estilo,

puro de linhas e despojado de todas as escórias, teria podido sem dúvida almejar algum sucesso; mas não teria mais apresentado nenhum interesse para mim. Há, nas brincadeiras, trivialidades e incongruências do meu como uma necessidade constante de advertir o público: vocês têm a peça de Sófocles e não me coloco como rival; eu deixo para ele o patético; mas eis o que ele, Sófocles, não soube ver e compreender, e que seu tema, não obstante, oferecia; e que eu compreendo, não por que seja mais inteligente, mas porque sou de outra época; e eu pretendo deixar vocês verem o avesso do cenário, mesmo que isso deva prejudicar sua emoção, porque não é ela que me importa e que eu procuro obter: é à inteligência de vocês que me dirijo. Proponho-me não fazer vocês fremirem ou chorarem, mas fazer vocês refletirem".

Acostumados que estamos hoje aos princípios estéticos de Brecht, a formulação gidiana pode não surpreender. Devolvê-la ao ano em que foi escrita lhe dá, se não um mérito de antecipação (já que as teorias épicas de Brecht datam da década de vinte e têm outras premissas), ao menos um sabor de consonância com os mais avançados pressupostos de seu tempo. E não há influência, porque nada indica a submissão a valores brechtianos. O *Édipo*, nesse apelo à inteligência e à reflexão, é profundamente gidiano — talvez uma das mais características e pessoais obras de um autor sempre tão empenhado em decifrar-se e, por extensão, decifrar o próprio homem.

A mais antiga referência de Gide ao *Édipo* encontra-se no dia 7 de maio de 1927, no *Diário* (três anos antes, portanto, de sua conclusão): "*Édipo*, ou o triunfo da moral. Eu contei a peça a (Roger) Martin du Gard. Seria melhor escrevê-la". No dia 10 de maio, Gide anota: "Não: o *Novo Édipo* — mas sim: a *Conversão de Édipo*.

O título me parece excelente" (mas ele acabou preferindo apenas *Oedipe*). Em 18 de junho, Gide menciona a releitura dos dois *Édipos* (*Édipo-Rei* e *Édipo em Colona,* de Sofócles), *Antígone* (também de Sófocles), *Os Sete Contra Tebas* e *Prometeu* (estas duas tragédias de Ésquilo): "*Antígone* e *Prometeu* com a mais viva admiração. Parece-me que nada mais belo foi escrito, em nenhuma literatura". A omissão de *Édipo* sugere ao menos que o original de Sófocles não o entusiasmava tanto como *Antígone* e *Prometeu* (seria um estímulo para reescrever o tema?). Em 6 de outubro de 1929, Gide alude à leitura de quase tudo que escreveu de *Édipo* a (Julien) Green: "Não creio que ele seja muito sensível às qualidades do estilo; mas precisamente é outra coisa que eu queria". De um lado, Gide está consciente das qualidades estilísticas da peça e, de outro, pretende atingir um efeito de natureza diversa, sem dúvida um choque humano.

A elaboração foi lenta e exigente, e sobre ela oferece mais um testemunho a nota de 30 de novembro de 1929, no *Diário*: "Lida *As Fenícias,* de Eurípides, sem encontrar nela muito a reter para o meu *Édipo* (da peça, Gide aproveitou a fala "Ó Édipo, imprudentemente engendrado! filho da embriaguês", como epígrafe do seu segundo ato). No dia 1.º de janeiro de 1930 (data para reflexões importantes), Gide observa que, depois de não poder trabalhar vários meses, escreveu uma cena de *Édipo*, que lhe parece medíocre e da qual não poderá conservar uma só palavra. Chegou a Vence, em 2 de fevereiro de 1930, aspirando à solidão de que tinha necessidade para levar a bom termo a peça. Em 23 de fevereiro, em Roquebrune, afirma não ter muito fervor para refundir o *Édipo*, "de que, no início de minha estada aqui, eu tinha pego os fragmentos; exata inteligência para perceber seus defeitos.

Mais vale deixar dormir, esperar a exigência à qual correspondem as únicas obras de arte benvindas".

Gide deixa, por um tempo, de pensar no *Édipo*, segundo nota de 9 de março, que acrescenta se ter ele enriquecido muito, não obstante, com as reflexões despertadas por um artigo de Mauriac sobre Molière, no primeiro número de *Vigile*. Depois de escrever uma trintena de páginas de *Geneviève*, ele esclarece, em 31 de março, que esse livro não respondia a nenhuma exigência profunda, como a que lhe ditavam as *Nouvelles Nourritures* e o *Édipo*. Em 21 de julho, confessa que leria o dia inteiro se os olhos não se fatigassem depressa e se não se empenhasse em dar a *Édipo* as horas em que se sentia mais lúcido, "mas sem fervor". Gide termina o diálogo entre Etéocles e Polinice, do segundo ato, em 24 de julho, sem saber se podia estar muito satisfeito.

"Eu me agarro a este diário como se ele devesse me consolar das lentidões de vegetação de meu *Édipo* — anota em 29 de julho. — Como é portanto mais fácil trabalhar segundo uma estética e uma moral sabidas! Os escritores submetidos a uma religião reconhecida avançam a *golpes seguros*. Eu devo inventar tudo. Às vezes é um imenso apalpar em direção a uma quase imperceptível luz. E às vezes eu me digo: para que?"

Gide precisa uma preocupação, em 19 de agosto: "Isto vale ser salvo? Drama ao qual volto sem cessar; eu gostaria que ele transparecesse também no terceiro ato de meu *Édipo*. O sacrifício do melhor. Mas é nesse dom de si mesmo, nesse holocausto, que ele se afirma melhor e se prova sua excelência. Esta abnegação que acompanha toda nobreza, essa ruinosa necessidade de se sacrificar ao que não vale a gente".

Em 28 de setembro *Édipo* está quase terminado; "mas temo ter perdido de vista o verdadeiro assunto de minha peça, em todo o terceiro ato, que deve ser retomado, reescrito completamente". De volta a Cuverville, sua casa de campo, há alguns dias, Gide afirma, em 20 de outubro, ter melhorado muito o *Édipo*, mas sem acabá-lo de todo.

A conclusão está registrada em 9 de novembro: "Creio bem ter terminado *Édipo;* e creio tê-lo terminado bem. Isto é, pus nele quase tudo que me tinha proposto pôr. Mas esse trabalho de ajustamento não me agrada nada. Tarda-me para passar a outra coisa, em que eu possa me abandonar". Em 14 de novembro, o correio traz para Gide as provas da peça. Depois, a partir de 18 de janeiro de 1931, já são os comentários sobre a acolhida ao texto, a começar de um diálogo com Malraux. Estreado em 18 de fevereiro de 1932, na encenação do grande homem de teatro Georges Pitoeff, o drama provoca um comentário de Haracourt, que Gide refere em 22 de janeiro de 1932: "Ele vê em minha peça, sobretudo, a oposição do livre arbítrio e da predestinação. Muitos farão o mesmo e por erro meu; porque eu sinto bem, e sentia sobretudo nos ensaios e através da interpretação de Pitoeff, que indiscriminadamente indiquei esse conflito evidente — o qual me atormentava muito, no tempo de minha juventude, mas que, há muito, deixou de inquietar-me e que, na minha própria peça, me parece menos importante, menos trágico, do que a luta (que de resto depende dele estreitamente) entre o individualismo e a submissão à autoridade religiosa".

Em junho (talvez dia 7), Gide assiste à última representação de Édipo em Darmstadt, na Alemanha: "O

diretor, Hartung, teve a muito engenhosa idéia de sustentar e motivar todos os anacronismos da peça (que, de imediato, não pareceram mais forçados) por um cenário meio antigo, meio moderno, misturando as colunas de um templo grego a uma projeção, na tela de fundo, de Notre-Dame de Paris. Os próprios atores traziam seus ouropéis de tragédia sobre uma vestimenta ultrajantemente contemporânea. A ilusão cênica, a partir daí, era nula; mas minha vontade de não procurar obtê-la se tornava de súbito evidente, e, quando se ouvia o coro declarar: "A ação deste drama não poderia começar sem que... etc." o público ficou grato por ser chamado a colaborar e compreendeu que o interesse de minha peça estava em outro lugar: no combate das idéias, e que o drama se representava num plano diferente do da tragédia antiga". Essa recepção deve ter consolado Gide dos equívocos nascidos da montagem francesa, os quais o levaram, no início dessa mesma nota, a dizer que não tinha a deplorar as brincadeiras mais ou menos incongruentes que ornam o *Édipo*: "As brincadeiras de *Édipo* desagradaram, em geral, e chocaram mesmo alguns dos mais bem dispostos. Não se viu nelas senão uma reedição apenas modificada de Meilhac ou de Hervé. Creio que foi a esses "efeitos fáceis" que devi em grande parte o insucesso da peça (a despeito do entusiasmo de alguns)".

Eis, em linhas gerais, a biografia de *Édipo*, reconstituída no próprio *Diário* de Gide. Acompanham-se nela desde as intenções iniciais até os mal-entendidos provocados pela audácia temática da peça, ousando reescrever sob um prisma muito pessoal um mito que carrega em si toda a fragilidade da condição humana, mero joguete do arbítrio divino. Gide recusa uma exegese passiva do tema, para instaurar um novo humanismo, totalmente fin-

cado na descoberta e na exaltação da aventura terrestre. Não importa que, no final, ele não pudesse escolher para o seu herói outro destino, diferente da lenda e do tratamento sofocliano: têm o primeiro plano nos diálogos as profissões de fé humanistas, que vêm à tona como a sua verdade mais profunda.

O monólogo inicial da peça já é um achado. Édipo exclama: "Eis-me aqui presente, completo neste instante da duração eterna; semelhante a alguém que avançasse para o proscênio de um teatro e dissesse: Eu sou Édipo. Quarenta anos de idade, vinte anos de reinado" etc. Gide altera logo a perspectiva da tragédia de Sófocles, em que Édipo aos poucos vai descobrindo a sua identidade, como numa peça policial em que ao mesmo tempo é o detetive e acaba por se reconhecer criminoso. O *suspense* da trama sofocliana ele abandona, em função de outros valores — agora o gosto de proclamar-se bastardo: "Criança perdida, achada, sem estado civil, sem papéis, eu sou sobretudo feliz por não dever nada senão a mim mesmo. A felicidade não me foi dada; eu a conquistei". O tema da bastardia é uma constante da obra gidiana e deu um belo motivo a *Os Moedeiros Falsos*, quando Bernard descobre não ser filho de Profitendieu, casado com sua mãe, e, a partir daí, modifica totalmente a sua vida. Orgulhoso, cheio de si, Édipo às vezes se crê produzido pelos deuses apenas para tornar-se mais modesto. E pode concluir que age sempre como se aconselhado por um deus.

O coro ironiza a presunção de Édipo, mencionando "a profissão de uma individualidade tão intratável". Incumbido, segundo afirma, de "representar a opinião do maior número" (uma de suas funções preponderantes na tragédia grega), o Coro tem consciência de que se devem

a Édipo os males que afligem a população (de Tebas) e utiliza um delicioso recurso "distanciador" para colocar o problema: "... a ação deste drama não poderia começar sem que nós te participássemos uma notícia lamentabilíssima. A peste, já que é preciso chamá-la por seu nome, continua a enlutar a cidade". Assim, apesar da diferente caracterização do protagonista, na primeira fala, Gide inicia a peça no mesmo ponto da lenda escolhido por Sófocles. A peste dizima o povo e é preciso descobrir a sua causa. Sempre se atribuíram às pestes motivações sobrenaturais, como se por meio delas se castigassem os erros humanos. Preocupado com o fenômeno, Édipo já havia pedido a Créon, seu cunhado, irmão da esposa Jocasta, para consultar o oráculo, e tanto em Sófocles como em Gide ele retorna, informando que a cólera divina só seria aplacada quando se vingasse o assassínio de Laio, que ocupara antes o trono. Está claro que Gide não perderia a oportunidade, no regresso de Créon, de parodiar *Hamlet,* e o oráculo lhe disse o que já pressentia: "Há algo de podre no reino". A partir da revelação do oráculo, todos os esforços devem concentrar-se na busca do criminoso, negligenciada durante vinte anos.

Em Sófocles, as diligências não haviam sido sérias, por vários motivos. Em primeiro lugar, o único sobrevivente da luta em que pereceu o antigo rei Laio, receoso de parecer covarde, porque apenas um adversário se debatera com o grupo, preferiu mentir, inventando que a comitiva havia sido assaltada por um bando de ladrões. Depois, como Édipo logo decifrou o enigma da Esfinge que assolava o povo tebano, teve como prêmio o matrimônio com Jocasta, viúva há seis meses de Laio, e nessa nova situação não tinha muito sentido investigar o passado, tarefa que poderia ser constrangedora.

Gide ressalta o significado político do abafamento do inquérito. Créon, que reinava interinamente, achou mais prudente não atrair a atenção do povo para o caso, para que ele não visse "que um rei pode ser morto como um outro homem". E ele próprio diz a Édipo que "os oráculos, bons para o povo, não saberiam impor-se a nós. Nós, governantes, devemos tomar neles um reforço de poder e virá-los à nossa vontade". Gide conscientiza a exploração da religiosidade popular pelos donos do poder, que a utilizam como fator de respeito e submissão. O primeiro ato, na técnica tradicional das peças em três atos — que foi como Gide concebeu o seu *Édipo* —, apenas apresenta o assunto, sem que o adivinho Tirésias, à maneira da tragédia sofocliana, dissesse ao herói, após alguma relutância, que foi ele o assassino de Laio.

Esvaziando o seu drama da carga religiosa, Gide precisaria mobilizar outros elementos, inclusive para enriquecer um pouco a intriga. A fim de concentrar as preocupações da trama no aspecto humano da história de Édipo, ele acrescentou como personagens seus quatro filhos, que não figuram na distribuição da correspondente tragédia sofocliana. Em *Édipo em Colona*, última obra conservada de Sófocles, aparecem em cena três dos filhos — Antígone, Ismene e Polinice —, e Etéocles é referido pelo irmão, como usurpador do trono de Tebas (a luta fratricida, decorrência de maldição lançada por Édipo, está no centro dos episódios de *Os Sete Contra Tebas*, tragédia de Ésquilo, e *Antígone*, outra obra-prima de Sófocles, fixa as conseqüências do conflito, por ter Créon ordenado que ficasse insepulto o cadáver de Polinice, como castigo contra o tebano que se aliou a estrangeiros, para sitiar sua cidade). Só que, no *Édipo* gidiano, ainda não estão em causa essas dissidências, mas se apresentam

audácias de cunho bem doméstico, parodiando o incesto maior do protagonista.

Jocasta anuncia que Antígone deseja tornar-se vestal, o que Tirésias considera um meio encontrado por ela para contrabalançar a impiedade do pai. A fragilidade de Ismene se patenteou diante da narrativa de Polinice a propósito de um grupo de pestilentos. E esse já foi um pretexto para Etéocles se insurgir contra o irmão.

Mas os filhos de Édipo têm oportunidade de definir-se como personagens no segundo ato, o qual, de acordo com a técnica estabelecida de propiciar o desenvolvimento dos conflitos, é o que encerra as colocações essenciais do protagonista. A técnica de Gide não foge aí ao convencional, preferindo, aliás, adotar os recursos mais simples, para que se sublinhasse apenas o debate teórico. Começa o ato com um diálogo entre Créon e Édipo, continuando uma conversação que se teria iniciado antes de abrir-se o pano (a peça, como também a tragédia original, é tão curta que se representa sem interrupção, marcando-se a passagem de um ato a outro apenas pelo apagar das luzes). Nesse diálogo, contrastam-se melhor os dois caracteres, e, a certa altura, Édipo sugere ao cunhado que se escondam para ouvir a conversa de Polinice e Antígone, e depois de Etéocles e Ismene, numa simetria e numa coincidência que não decorreram de grande elaboração formal. Créon já havia dito a Édipo que não sabe que espírito de oposição, herdada do pai, os anima. Etéocles escreveu o *Mal do Século* (não a peste), com o subtítulo *Nossa Inquietude*. Polinice, segundo Créon, não perderia para o irmão em beleza, força e inteligência: "Iguais os dois sem dúvida ao que você deveria ser na idade deles. Você deve se reconhecer neles".

No diálogo com Polinice, Antígone logo se autodefine, nessa técnica tão freqüente no teatro francês de se revelarem as personagens menos por ações do que por palavras. Diz ela: "Sim, meu espírito adquiriu o hábito de não poder pensar senão de maneira reta". Todos os movimentos de seu ser só se dirigem para Deus. Polinice pergunta se o Deus a que Antígone se refere existe fora dela, ao que ela responde afirmativamente, já que é Ele que a atrai. Antígone só tem na boca as palavras bem e mal... E ela se mostra de sinceridade e pureza absolutas: "Nem uma palavra me vem aos lábios que não tenha estado antes em meu coração". Enquanto Antígone se revela impoluta, Polinice entra naquele território delicado, próximo da blasfêmia, tão caro sempre a Gide. Depois de perguntar se é proibido casar com a irmã, ele fala a Antígone: "Porque, se eu pudesse casar com você de fato, creio que me deixaria guiar por você até seu Deus". Gide se compraz nesses jogos sutis, em que já era mestre, desde *A Porta Estreita.*

Depois é a vez de se revelar o outro casal — Eteócles e Ismene, enquanto Édipo e Créon continuam no esconderijo, surrado recurso de teatro de que se vale Gide, um pouco para caçoar do convencionalismo cênico e um pouco por não saber como fugir dele. Dramaturgo de idéias, para quem importa mais o debate inteligente do que as soluções próprias do palco, ele espera apenas três réplicas para Ismene definir-se por contraste à irmã, lembrando de resto a mesma diferença de caracteres desenvolvida por Sófocles em *Antígone.* "Antígone e eu, nossos gostos diferem tanto — explica Ismene —, que brigo com ela sem cessar. Tudo o que eu amo, ela censura e me diz que é proibido. Não ouso nem mesmo mais rir ou brincar diante dela. Eu sei bem que ela é mais idosa

do que eu, mas é de se acreditar que ela nunca foi jovem". Já Etéocles se confessa igual a Polinice, o que torna mais irônica a luta que os dois vão travar depois, na lenda, matando-se simultaneamente. Depois de afirmar que ele e o irmão nasceram ao mesmo tempo e foram educados juntos, Etéocles conclui que tiveram tudo em comum. E ambos se prometeram que ocupariam o trono um de cada vez — origem da futura discórdia. Até casariam com gêmeas e, quando Ismene lhe pergunta o que aconteceria, se elas não fossem encontradas, Etéocles, num recurso teatralmente débil, sai de cena para consultar o irmão. Esse foi o pretexto de que se serviu Gide para pôr em confronto, agora, as duas irmãs, dizendo Antígone que a preocupa a felicidade do pai, porque omite Deus; "e não se pode assentar, a não ser somente sobre Deus, nada de sólido." E Ismene alega que sua alegria é uma coisa alada.

Um pequeno aparte de Créon e Édipo tem a função de preparar, a seguir, o diálogo entre Etéocles e Polinice, certamente o mais saboroso da peça, pelo amoralismo que Gide destila nele. Etéocles é quem o abre: "No fundo, que é o que nós procuramos nos livros? São sempre, mais ou menos, autorizações. E mesmo os que se pretendem amantes da ordem, respeitosos das coisas estabelecidas; aqueles que Tirésias chama 'os bem pensantes', o que eles procuram é a permissão de constranger, de oprimir, de aterrorizar seus vizinhos". Aquilo que os dois, "mal pensantes", buscam, não passa, em outras palavras, "da aprovação da indecência". No caso, por exemplo, Eteócles procura alguma frase que o autorize a dormir com Ismene. E Polinice pede que, se o irmão a encontrar, lhe diga, subentendendo-se que é com o mesmo objetivo. Não tarda ele a mencionar outra autorização —

a de dispensar autorização. Eteócles, para si, pouco se importa com ela, mas deseja descobrir uma para Ismene. Quando Polinice se mostra ciumento, Eteócles afirma que até aquele instante não teve nada com a irmã: "eu reprimo" — diz, invocando um verbo típico da linguagem psicanalítica, muito antes de que ela fosse moda. E essa brincadeira não deixa dúvidas também de que o *Édipo* de Gide é pós-freudiano e submete ao crivo da psicanálise as relações familiares, sem se interessar propriamente pelo exame do complexo que ostenta o nome do protagonista.

Eteócles e Polinice simbolizam a juventude inquieta, que não aceita as idéias recebidas e se dispõe a questionar tudo, como o próprio Gide sempre fez. Em sua última ode, Polinice compara o pensamento com um dragão, "do qual só conheceríamos o mais das vezes o corpo e a cauda, o que puxa ao passado". E Etéocles aduz: "É esse dragão que eu chamo: o mal do século. Eu sinto em mim sua interrogação incessante. Ele me devora em golpes de perguntas". Depois de vasculharem ambos sua origem, Etéocles pode concluir: "E desde que a última esfinge foi morta por nosso pai, nem os monstros nem os deuses estão nos ares ou nos campos, mas em nós". Polinice encerra esse atualíssimo diálogo afirmando que acredita de bom grado mais nos heróis do que nos deuses.

A essa altura, Édipo já pode avançar até os filhos, reconhecendo neles a sua paternidade. Respeitem as irmãs — aconselha — menos por moralismo do que porque "o que nos toca de muito perto não é nunca de conquista bem aproveitável". E começa a sua lição, que sintetiza bem o significado maior da peça: "Persuadam-se de que a humanidade está sem dúvida muito mais longe do seu alvo, que nós não podemos entrever, do que de seu ponto de partida, que já não distinguimos mais". Etéocles per-

gunta qual pode ser esse alvo e Édipo o esclarece, numa fala que se transcreve na íntegra, por conter o essencial de seu pensamento, quando ele se crê ainda o dono incontestável do próprio destino: "Ele está diante de nós (o alvo), qualquer que seja ele. Eu imagino, muito mais tarde, a terra coberta por uma humanidade livre, que considerará nossa civilização de hoje com o mesmo olhar que nós consideramos o estado dos homens no início de seu lento progresso. Se eu venci a Esfinge, não é para que vocês repousem. Esse dragão de que você falava, Etéocles, é igual àquele que me esperava nas portas de Tebas, onde eu deveria entrar como vencedor. Tirésias nos enfada com seu misticismo e sua moral. Tinham-me ensinado tudo isso em casa de Políbio... Tirésias nunca inventou nada e não saberia aprovar os que procuram e inventam. Tão inspirado por Deus como ele se diz, com suas revelações, seus pássaros, não foi ele quem soube responder ao enigma. Eu compreendi, só eu compreendi, que a única palavra decifradora, para não ser devorado pela Esfinge, é: o Homem. Sem dúvida era preciso um pouco de coragem para dizê-la, essa palavra. Mas eu a tinha comigo desde antes de ter ouvido o enigma; e minha força é que eu não admitia outra resposta, a qualquer que pudesse ser a pergunta.

"Porque, compreendam bem, meus filhos, que cada um de nós, adolescente, encontra, no início da caminhada, um monstro que propõe um enigma que nos possa impedir de avançar. E, ainda que a cada um de nós, meus filhos, essa esfinge particular faça uma pergunta diferente, persuadam-se de que a cada uma dessas perguntas a resposta continua igual; sim, só há uma única e mesma resposta a tão diversas perguntas; e essa resposta única, é:

o Homem; e que esse homem único, para cada um de nós, é: Ele mesmo".

A réplica é em si bastante clara para dispensar comentários. Gide encontrou uma forma lapidar para propor o seu humanismo. Essa verdade interior, que todas as pessoas devem buscar como único estímulo à sua existência, foi a lição colhida por Gide sexagenário, ao longo de uma procura ininterrupta e dolorosa. A permanente disponibilidade, para nunca se sentir preso a um conceito que já não fosse mais válido, lhe deu essa certeza, para colocar o Homem como resposta a tudo. Não há verdades alheias ao homem — ele é a fonte única de toda a sabedoria.

Hoje, pode ser insatisfatório esse humanismo, que não se completa com indicações para o convívio. Bem, o Homem é resposta única a todas as perguntas. Mas de que lhe adianta sentir-se assim? De fato, Gide não vai além dessa colocação, ao formular seu humanismo. A certeza que encontrou pode parecer indiscutível, em nossos dias, sem que leve a nenhuma solução. O que não se deve esquecer é que ela representa um importante ponto de partida, que pouca gente antes de Gide viu ou quis ver. Quando Gide escreveu que a única resposta é o Homem, muitos nomes ilustres de sua geração e mesmo de seu grupo se tinham voltado para a fé religiosa e para o misticismo. Naquele momento, uma profissão de fé humanista, calcada num exame racional da realidade, adquiria uma importância extraordinária, como souberam avaliar os escritores mais jovens, entre os quais Sartre (Claude Martin observa, no livro *André Gide par lui-même* (p. 172), que o autor que "nos fala em *Édipo* é bem aquele que, uma dúzia de anos mais tarde, Sartre tomará como o modelo do Júpiter de *As Moscas*"). Não há dúvida de

que a simples liberação das cadeias extra-terrenas não satisfaz mais, porque não responde a todas as nossas perguntas e necessidades. Sem ela, entretanto, não há nenhuma resposta.

Na peça, não é o que pensa Tirésias, que entra em cena a tempo de ouvir a tirada de Édipo. Todo o final do segundo ato, a partir do diálogo de Etéocles e Polinice, se desenvolve num crescendo admirável, de que o confronto entre a visão humanista e a deísta é o ponto alto e o desfecho. Tirésias acha que Édipo só pode ensinar aos filhos o orgulho, porque "toda ciência que parte do homem, e não de Deus, não vale nada". Édipo objeta que acreditou por muito tempo que era guiado por um deus, mas Tirésias não se convence: "Um deus que era você mesmo; sim, você mesmo divinizado". E o advinho fecha o cerco sobre o herói, que pensa conhecer-se, mas efetivamente não se conhece, porque se acredita feliz. Édipo se encontra tanto mais doente porque não sabe que está. Começa, então, a desvendar-se o mistério do seu passado. Respondendo a Tirésias, ele conta que se afastou dos altares por não ter as mãos puras, isto é, no caminho que percorria para consultar o oráculo, cometeu um crime. Como sabia não ser filho de Políbio, rei de Corinto, Édipo desejava conhecer de Deus a sua identidade. As mãos impuras não permitindo a aproximação do templo, tomou o partido de ignorar de quem era filho: "E compreendi, de repente, a arte de fazer, dessa própria ignorância, minha força". Tirésias já está a cavaleiro da situação para interpelar Édipo: "Eu acreditava você tão desejoso sempre de conhecer tudo . . .". Sem afirmar expressamente, como em Sófocles, que o desconhecido morto por Édipo era o seu pai Laio, Tirésias inocula nele a dúvida: "É a ignorância de seu passado

que dá a você essa segurança. (. . .) Deus retirou de você o direito de ser feliz".

Bastou a provocação de Tirésias para Édipo reinquirir-se de novo, no monólogo que encerra o ato como mais um trecho antológico da peça: " . . . Como se a felicidade fosse o que eu tivesse jamais procurado!" E continua: "É verdade que, até agora, eu não refleti muito. É preciso para refletir, parar. Naquele tempo, eu tinha pressa de agir . . . Quando eu deixei a estrada que me conduzia em direção ao Deus, era verdadeiramente por que eu não tinha mais as mãos puras? Eu não me importava com isso, então. Parece-me mesmo hoje que foi o meu crime que me encaminhou antes de tudo para a Esfinge. Que procurar junto de um Deus? Respostas. Eu me sentia eu mesmo uma resposta e não sabia ainda que pergunta. Foi a da Esfinge. Eu a venci, eu, perspicaz. Mas, depois, tudo não foi para mim se obscurecendo? Mas depois, mas depois . . . Que fez você, Édipo? Entorpecido na recompensa, durmo há vinte anos. Mas agora, enfim, escuto em mim o monstro novo que se estira. Um grande destino me espera, escondido nas sombras da noite. Édipo, o tempo da quietude passou. Acorda de sua felicidade".

Seria possível pensar que tem início aí a "conversão" de Édipo, anunciada no título que Gide cogitava de pôr primitivamente no drama. Esse monólogo era indispensável para preparar o "reconhecimento" total da verdade, que se dará no terceiro ato. Édipo admite que dormiu durante vinte anos, o que sugeriria o engano puro e simples, a cumplicidade na mentira. Outro parece, porém, o significado da reflexão. Édipo se havia afastado do templo não por ter as mãos puras, mas porque se bastava

no anseio de construir o próprio destino. E, ao ser instigado por Tirésias, dispõe-se à procura da nova verdade, porque agora é o momento de encontrá-la. Foi autêntico antes, como o é na busca atual, e as duas verdades não se excluem, traçando ao contrário o caminho de alguém que sempre fez uma escolha imperiosa. O Édipo que vai encarar agora o seu infortúnio não nega o anterior, confiante e orgulhoso. Os dois se completam, como partes solidárias e sucessivas de um destino que cumpriu a sua unidade. O humanismo radical do início parece tão verdadeiro como o absurdo que salta do desfecho, ao descobrir Édipo que, enquanto fugia dos presságios do oráculo, cada vez mais se avizinhava de sua realização.

A matéria foi muito bem distribuída por Gide, para que o terceiro ato resolvesse todos os problemas, sem demora mas também sem precipitação inverossímil. No processo que Édipo abriu no final do segundo ato, a testemunha que deveria ser ouvida era Jocasta, e o terceiro ato começa pelo interrogatório dela. Jocasta esquiva-se de remoer o passado, certa de uma só coisa: "desde que eu vi você, eu te quis". Édipo levanta a hipótese de que ela casou com ele sem se saber já livre. Com ironia, Jocasta exorta-o a não chamar a atenção sobre essa minúcia, porque nenhum historiador até agora a notou. Édipo não duvida mais: "O assassino sou eu". O desconhecido que ele matou era Laio, primeiro marido de Jocasta e seu pai, sendo ela sua mãe e agora esposa. Jocasta gostaria que ele não soubesse, por pena de sua felicidade. Édipo não se importa: "Uma felicidade feita de erro e de ignorância eu não quero. Ela é boa para o povo! Quanto a mim, eu não tenho necessidade de ser feliz".

Na maneira de chegar ao "reconhecimento", Gide afasta-se inteiramente do processo de Sófocles. A tragédia grega, embora com mestria insuperável, serve-se de indícios exteriores para conduzir até ele. Quando se menciona que há um sobrevivente da refrega em que pereceu Laio, Édipo quer interrogá-lo, para que ele confirme ou não se foi um bando de ladrões ou um só homem o assassino do rei. Enquanto se espera a chegada do camponês, surge em cena o Mensageiro de Corinto, para anunciar a Édipo a morte de Políbio. O povo de Corinto deseja que Édipo seja o seu novo rei, mas ele teme as predições do oráculo. Por certo, uma parte dele não se cumpriu, porque Políbio, que ele supunha ser seu pai, teve morte natural. Há ainda o perigo de que se cumpra a segunda parte do oráculo, isto é, de que ele case com a viúva do rei, sua suposta mãe...O Mensageiro aparentemente tranqüiliza-o, naquela técnica em que Sófocles é mestre de sugerir uma vã esperança, antes da catástrofe: Édipo fora apenas adotado por Políbio... E essa notícia, que deveria satisfazê-lo, mergulha-o em pressentimentos sombrios. Toda a certeza, que de certa forma o defendia da verdade desconhecida, de repente se desfaz ao impacto da notícia. O próprio Mensageiro recebera Édipo, que mal acabara de nascer, das mãos de um pastor tebano (o nome Édipo significa "pés inchados", porque estavam presos os pés do menino quando o Mensageiro o recolheu). Ao chegar o Camponês, não é mais necessário que ele se manifeste sobre o assassínio de Laio: como ele foi reconhecido pelo Mensageiro como o pastor que lhe confiara Édipo, no monte Citerão, o herói não tem mais direito de duvidar de sua origem. Era sem dúvida filho de Laio, assassinara o pai numa encruzilhada e, depois de decifrar o enigma da Esfinge, tivera

como prêmio o matrimônio com Jocasta, sua mãe. Apresentada essa evidência, com provas insofismáveis, restou a Jocasta matar-se e a Édipo vazar os próprios olhos, em terrível autopunição.

O racional Édipo de Gide (embora ele falasse, no início, não ser a lógica o seu forte, pois procedia por intuição, e Créon o julgasse inconseqüente, como todos os impulsivos) não precisaria de indícios exteriores, para compreender logo a verdade. Tudo era demasiado evidente para que ele dispensasse o testemunho do Mensageiro de Corinto e do camponês que o salvara da morte encomendada pelos pais. Édipo não precisa que Tirésias o diga, para saber sua identidade. E agora ele obrigatoriamente comenta: "E eu que me felicitava por não conhecer meus pais! . . . Graças ao que eu casei com minha mãe, ai de mim! ai de mim! e, com ela, com todo o meu passado".

Tirésias deseja aproveitar esse "reconhecimento" para que Édipo nasça de novo, regenerado pelo sofrimento. O arrependimento seria o verdadeiro caminho religioso. Édipo não se dá por vencido: "Crime imposto por Deus, emboscado por Ele em minha estrada. Desde antes de meu nascimento, a armadilha estava preparada, para que eu devesse cair nela. Porque, ou seu oráculo mentia ou eu não poderia me salvar. Eu estava encurralado". O herói encara, assim, o problema da fatalidade, que é básico em sua lenda. Prisioneiro de um desígnio divino, contra o qual não adiantaria rebelar-se, Édipo é o mais típico joguete de forças sobrenaturais. Que sentido teria ele proclamar o seu livre arbítrio, contra a predestinação que o envolvia, exatamente quando tentava negá-la? A liberdade de Édipo esteve presente em toda a sua

biografia, e sobretudo nos momentos em que elevou ao primeiro plano uma decisão, como a de afastar-se da corte de Políbio e a de desistir da consulta ao oráculo, depois do assassínio de Laio. O destino que, ao cabo de vinte anos, marca encontro com Édipo, equivale ao reconhecimento do absurdo como estigma da condição humana.

Descoberta a verdade, Édipo deseja proclamá-la para todo o mundo. Jocasta ainda acredita na possibilidade de uma acomodação: "O crime foi esquecido. Ele não impediu, ele permitiu mesmo sua felicidade. Nada mudou". Édipo não aceita continuar uma situação enganosa, e nem se reconhece mais nos seus atos. Que fazer agora? O oráculo, que anunciou tudo o que se tornou passado, teria uma indicação para o presente? Ele gostaria de expor ao deus que o envolve, a si mesmo: "Eu não sei o que de heróico e sobre-humano me atormenta. Eu gostaria de inventar não sei que nova dor. Inventar algum gesto louco, que espante vocês todos, que espante a mim mesmo, e aos deuses".

Édipo sai de cena, para praticar esse gesto louco, e Jocasta ainda monologa, tomando plena consciência da situação. Maternalmente, ela havia feito o possível para impedir Édipo de rasgar o véu que protegia a felicidade do casal. Repelida no seu intento, "horrivelmente nua agora", gostaria de voltar atrás e ser apenas a esposa de Laio, que ela tarda em reencontrar... Essas palavras, antes que saia de cena, preparam o suicídio fatal de Jocasta, incapaz de consertar o que não tem remédio. Pela necessidade de que decorra um certo tempo, a fim de que Édipo e Jocasta cumpram em palácio os seus gestos de desespero, e de que haja um repouso para

os comentários, o Coro volta à cena, com sua tranqüila sabedoria. O terrível incesto . . . são histórias de família, que não dizem respeito ao povo, mas aos deuses. De resto, é natural o sacrifício do rei, para libertar esse povo dos males causados pela desobediência às determinações divinas. É verdade que Tebas deve a Édipo ter-se libertado da Esfinge, mas seu desprezo pelos deuses trouxe misérias sem conta. O Coro exprime a lição daqueles que desejam estar em paz com o desconhecido: "Toda felicidade que se obtém a despeito dos deuses é uma felicidade mal adquirida e que os deuses cedo ou tarde fazem pagar". Esse pensamento é dito em voz alta, para ser ouvido por Tirésias — como o próprio Coro ironicamente observa.

Tirésias entra acompanhado pelos filhos de Édipo e expõe o que os espera. Etéocles acha que o pai não pode mais ocupar o trono de Tebas. Polinice não deseja a permanência dele na cidade. Ainda aí, Antígone representa a ponderação do amor filial, argumentando que o pai não cometeu conscientemente o crime. O debate é interrompido por Créon, que participa a tragédia: Jocasta enforcou-se e Édipo vazou os próprios olhos. Do ponto de vista da fatalidade, as contas foram acertadas — os deuses não têm mais o que reclamar.

Édipo sente-se igual a Tirésias, que não poderá mais oprimi-lo com a superioridade da cegueira. Tirésias tira nova lição da atitude de Édipo: "Foi então o orgulho, ainda uma vez, que fez você vazar os olhos. Deus não esperava de você essa nova perversidade, em paga dos seus primeiros crimes, mas simplesmente seu arrependimento".

A dialética de Édipo não se obscurece ante o ataque de Tirésias e, ao contrário, o aproveita para meditar sobre a inevitabilidade do que lhe sucedeu: "Admiro que essa proposta de arrependimento venha de você, que precisamente crê que os deuses nos conduzem e que não estava em meu poder escapar ao meu destino. Sem dúvida esta oferta de mim mesmo estava prevista, ela também, de sorte que eu não me pudesse subtrair a ela. Não importa! É de bom grado que eu me imolo. Eu havia chegado a esse ponto que não podia mais ultrapassar a não ser tomando impulso contra mim mesmo".

É Créon quem anuncia a Édipo a necessidade de deixar Tebas. Como os herdeiros são jovens, Créon será de novo interino (ele o foi no período entre a morte de Laio e a ascensão de Édipo ao poder). Coerente com os seus princípios, Édipo augura infelicidade para Etéocles e Polinice: "É de bom grado que eu lhes deixo, para sua infelicidade, uma realeza não conquistada e não merecida. Mas, de meu exemplo, eles não retiveram a não ser o que os lisongeia, as autorizações, a licença, deixando escapar o constrangimento: o difícil e o melhor".

O final da peça assimila os dados essenciais de *Édipo em Colona,* de Sófocles, que termina com a morte do herói. Nessa tragédia, Antígone é a companheira de infortúnio do pai, servindo-lhe de apoio na cegueira e no exílio. No drama de Gide, a heroína fala que não abandonará o pai, por saber que ele escolherá sempre o partido mais nobre. Tirésias interpela-a, por já estar prometida a Deus, e na resposta ela bem parece filha e discípula de Édipo: "Não, eu não romperei minha promessa. Escapando de você, Tirésias, continuarei fiel a

Deus. Parece-me até que eu o servirei melhor, seguindo meu pai, do que o fazia junto de você. Eu escutava você me ensinar Deus até hoje; mais piedosamente ainda, eu escutarei agora o único ensinamento de minha razão e de meu coração".

Sem perder o humor ferino de tantos diálogos, Gide faz que Ismene se disponha a juntar-se ao pai e à irmã, como em *Édipo em Colona*. Ela se demorará apenas o suficiente para preparar uma roupa de luto, e chegará até eles a cavalo... A mais importante revelação de *Édipo em Colona* surge depois em Gide, pela palavra de Tirésias: os deuses abençoaram a terra em que repousarão os ossos de Édipo. Essa bênção Sófocles guardou para Colona, pertencente a Atenas, e que foi seu berço. A sabedoria de Teseu, então rei ateniense, cativou o exilado Édipo, feliz por encontrar pousada naquelas terras. O suplicante pagou com esse benfazejo presságio divino a acolhida que teve em Colona. Trazendo para a sua peça esse episódio, Gide queria tirar uma série de lições. Bastou a Créon ouvir as palavras de Tirésias para desejar servir-se do futuro cadáver: seria melhor que Édipo continuasse em Tebas — pode-se sempre dar um jeito... O Coro também pede a permanência de Édipo na cidade. Ele seria bem cuidado, depois de ter prestado grandes serviços ao povo. Se o crime irritou os deuses contra Tebas, Édipo acabou de vingá-lo magistralmente. O interesse move de novo todos, para que tentem reter Édipo, que se define como "nada mais que um viajante sem nome, que renuncia aos seus bens, à sua glória, a si mesmo".

E quando o Coro pergunta a Édipo o que lhe importam os desconhecidos, que serão os beneficiários de

sua morte, ele tem uma resposta magnífica: "Quem quer que sejam, são homens. Ao preço de meu sofrimento me é doce trazer-lhes felicidade". Homem do mundo, a quem aborrecem as fronteiras, Édipo pensa não em termos de concidadania, mas de humanidade. Quebrando ainda na última fala o tom solene que evitou o tempo inteiro, Gide cria uma sutil divergência entre Édipo e Tirésias. Este acha que não é a felicidade que se deve querer para os homens, e sim a salvação. Édipo se despede, deixando a Tirésias a tarefa de explicar isso ao povo. Sairá pelo mundo, guiado por Antígone, em quem se reconhece e em quem tem confiança.

Não foi à toa que Gide incorporou à sua peça o destino benfazejo anunciado em *Édipo em Colona*. O *Édipo* de Sófocles fica apenas na fragilidade da aventura humana, comandada por um arbítrio que rouba o sentido a qualquer iniciativa sem a chancela divina. Quem ler somente a primeira obra sofocliana sobre o mito (e que se basta em si mesma) terá o pior sentimento sobre a condição do homem, aniquilado por uma fatalidade que não lhe permite um ato livre. No fim da vida, desejando atribuir um sentido ao sofrimento humano, Sófocles escreveu *Édipo em Colona*, em que ao menos a morte do herói será benfazeja aos seus semelhantes. Pode-se ver nessa crença, sem blasfêmia, um símbolo prefigurador de Cristo, cujo sacrifício teve por intenção salvar a humanidade. O Édipo de Gide procura sempre praticar atos livres, que se impõem contra a idéia de predestinação. E se, no final, ele é obrigado a deparar com a verdade melancólica de seu destino, a tragédia que viveu será benéfica aos outros — estão abençoados os homens da terra que for sua sepultura. O sofrimento resgata Édipo para a felicidade dos outros.

Não se compreenderia o mito de Édipo sem o entendimento do problema da maldição familiar, que nutre vários ciclos de tragédias (o mais expressivo, desse ponto de vista, é o troiano, de que a *Oréstia*, trilogia de Ésquilo, fixa a parte final, libertando Orestes da cadeia de crimes que atingem seus antepassados, os pelópidas e os átridas). Afinal, por que Édipo estava predestinado para o sofrimento e, por mais que fugisse, mais próximo se encontrava de realizar o seu destino? A explicação dessa fatalidade vem de Laio, pai de Édipo, por ele assassinado.

Diz a lenda que Laio vivia próspero em Tebas, quando o derrubou do poder uma revolta comandada por Anfião e Zeto (mais tarde ele conseguiu retomar o trono). Acolheu-o Pélope, rei da península que recebeu o seu nome (Peloponeso) e antepassado de Agamenon e Orestes. Supõe-se que a origem do destronamento de Laio foi o homossexualismo, a mesma razão de sua incompatibilidade com o hospedeiro. É que Pélope lhe confiou a educação de seu filho Crisipo, e Laio se apaixonou pelo jovem, a ponto de fugir com ele. Impotente diante da situação, Pélope se limitou a amaldiçoar o hóspede indesejado: "Laio, Laio, que nunca tenhas um filho, ou, se chegares a tê-lo, que ele seja o assassino de seu pai". Daí por diante, pode-se acompanhar a lenda na tragédia *As Fenícias*, de Eurípides, que dramatiza a morte de Etéocles e Polinice, filhos de Édipo, alterando muito os episódios correspondentes em *Os Sete Contra Tebas*, de Ésquilo. Eurípides poupa Jocasta do suicídio e é ela quem, em *As Fenícias*, faz o Prólogo. Como se sabe, os prólogos euripidianos resumem os antecedentes da tragédia que irá desenrolar-se e, aí, Jocasta conta o

que sucedeu ao primeiro esposo Laio: "Como não tivesse filhos depois de muitos anos de matrimônio, foi consultar Apolo e lhe pediu que lhe desse herdeiros varões. Respondeu-lhe assim: "Oh tu, que imperas sobre os cavalheiros tebanos!, não semeies o sulco em que nascerão teus filhos, que te são contrários os deuses; te matará o que tenhas, e teu palácio se encherá de sangue". Porém ele, amigo do deleite e excitado pelo vinho, engendrou em mim um filho, e confessando seu erro ao recordar o oráculo do deus, entregou-o ao nascer aos pastores, para que o expusessem no prado de Juno e no cimo do Citerão, atravessando seus calcanhares por férreas agulhas, pelo que o chama Édipo a Grécia". A partir daí, os episódios, com variantes, são os que antecederam a subida de Édipo ao poder, em Tebas. Recolhida por um pastor, a criança foi confiada a Políbio, rei de Corinto, que a adotou como filho (Jocasta, em *As Fenícias*, diz que Mérope, mulher de Políbio, recebeu o recém-nascido, amamentando-o, e fez crer ao marido que era seu). Numa festa na corte de Políbio, um bêbado teria gritado a Édipo sua origem, o que o levou a dirigir-se ao templo de Apolo, a fim de esclarecer a dúvida criada. O oráculo disse-lhe que mataria o pai e casaria com a própria mãe — vaticínio que fez Édipo afastar-se de Corinto, por receio de suprimir Políbio e casar com Mérope. Numa encruzilhada, deparou com desconhecidos, que lhe dificultavam a passagem. Desafiado, Édipo, cheio de cólera, matou o que parecia ser o patrão e os criados (só um — exatamente o que, na tragédia de Sófocles, havia entregue o recém-nascido ao pastor de Corinto — conseguiu escapar com vida, possibilitando o futuro reconhecimento de Édipo). Os passos errantes levam Édipo, finalmente, a Tebas.

A cidade estava devastada pela Esfinge, figura com cabeça e busto de mulher e corpo e extremidades de leão. Quem quer que passasse pela estrada tinha de decifrar um enigma proposto por ela, sob pena de morrer. Como ninguém o conseguisse, eram grandes as perdas tebanas, quando Édipo foi interpelado: "Há um ser que anda com quatro pés, com dois e finalmente três, e é mais lento e tardo quantos mais são os pés em que se apóia". Não demorou Édipo em decifrar o enigma: "É o homem, que menino se arrasta nas quatro extremidades, e velho busca um terceiro pé no bastão em que se apóia, encurvado pelo peso dos anos". Desfeito o seu mistério, a Esfinge jogou-se do alto do despenhadeiro, libertando o povo tebano de seu pesadelo. A recompensa para quem vencesse o monstro era a mão de Jocasta, viúva de Laio, e o trono de Tebas, onde ela reinava.

É evidente que, no mito de Édipo, atraía mais o humanismo gidiano o episódio da Esfinge. O escritor via nele o símbolo que lhe interessava destacar: o Homem é a resposta para que o homem não seja devorado por um monstro. Afirmando o Homem, Édipo lançou para o abismo o mal que o afligia. Só o Homem tem o poder de destruir os monstros que atormentam a humanidade. O símbolo da decifração do enigma da Esfinge é o do próprio humanismo — a salvação está no homem e não em poderes sobrenaturais. Acrescente-se a esse dado o restante da história de Édipo, para se concluir que ela tinha um valor exemplar para Gide. O protestante que havia nele se deleitava com a lição do sofrimento, para se chegar à sabedoria. E esse homem que abandonou a tranqüila corte de Políbio, onde seria o sucessor no trono, pelo risco da aventura e pelo prazer de construir a própria vida, parece bem ter ouvido os conselhos dados por Gide

a Nathanaël, em *Les nourritures terrestres*, tornando-se "o mais insubstituível dos seres".

Não sei se Gide conhecia a exegese segundo a qual Édipo é uma das encarnações do sol, referida por Paul de Saint-Victor no segundo volume de *Les deux masques* (p. 117 e 132/33). Depois de explicar as origens da lenda, que remonta aos vedas, o historiador afirma que é "em um dos aspectos sinistros do sol que Édipo se apresenta em sua formação primitiva. O Dia mata a Noite, da qual é filho. Cada manhã denunciava esse assassínio cósmico nos rubores do levante que ensangüentavam as trevas. Édipo mata, pois, Laio, de cujo nome se encontrou a etimologia na palavra védica *Dyasu* (o inimigo), que representa o Demônio noturno. Seus crimes são efeitos de luz; seu incesto, como seu parricídio, é um fenômeno físico. Ele se une à Aurora "de tintas violáceas" — que é reflexo do nome de Jocasta —, e de cujo seio havia ele nascido. Seu próprio nome Édipo, "os pés inchados", figura o sol na hora em que os vapores do crepúsculo parecem engrossá-lo. A Esfinge, que ele precipita da montanha, é a nuvem que estala e cai desfeita em chuva. (...) A cegueira de Édipo é a cegueira do sol; é a pupila deslumbrante do céu que se funde na sombra, quando o sol desaparece". De qualquer forma, a simbologia aí expressa não contraria ou nega as que estão próximas de nós: o "Édipo Solar", em seu caráter ambíguo e obscuro, traz uma carga inevitável de vida — a afirmação do dia contra a noite, o território humano, sulcado pelo sol, que se contrapõe aos elementos noturnos e desconhecidos. Édipo, qual um novo Prometeu, traria luz para a humanidade, expulsando o que é crença não racional, o que é sobrevivência de forças místicas em função de valores puramente humanos.

Embora Gide não se detivesse no prisma psicanalítico do mito de Édipo, referências freudianas pontilham toda a obra. Freud acha que a eficácia moderna da tragédia sofocliana "não reside na própria oposição entre o destino e a vontade humana, mas sim no caráter peculiar da fábula em que é objetivada essa oposição". O destino de Édipo nos comoveria "porque teria podido ser o nosso e porque o oráculo colocou igual maldição suspensa sobre as nossas cabeças antes de nascermos. Quiçá estivesse reservado a nós todos dirigirmos para nossa mãe o nosso primeiro impulso sexual e para nosso pai o primeiro sentimento de ódio e o primeiro desejo de destruição. Nossos sonhos dão testemunho disso". Continua Freud afirmando que Édipo "não é senão a realização de nossos desejos infantis. Mais ditosos do que ele, nos foi, porém, possível, em épocas posteriores à infância, e enquanto não contraímos uma psiconeurose, desviar de nossa mãe nossos impulsos sexuais e olvidar o ciúme que nosso pai nos inspirou". Daí o poder de catarse da tragédia de Édipo (ver Sigmund Freud, *Interpretação dos Sonhos*, Tomo I, p. 326, na tradução de Odilon Gallotti, Editora Delta S.A. — volume III das Obras Completas de Sigmund Freud). Na peça de Gide, a lembrança psicanalítica surge em confissões de sabor irônico, como a que faz Édipo a Créon: "Ela é perfeita, Jocasta. Que esposa! Que mãe! Quanto a mim, que não conheci a minha, tenho por ela um amor quase filial e conjugal ao mesmo tempo". Os incestos potenciais dos quatro filhos de Édipo relacionam-se sem dúvida, também, à psicanálise — concentração, numa mesma família, de todos os impulsos amorosos.

Na obra *Édipo: Mito e Complexo,* em que Patrick Mullahy comenta algumas teorias psicanalíticas, encon-

tram-se em diversas passagens observações que vão ao encontro dos pontos ressaltados por Gide. Analisando a obra de Otto Rank, o professor norte-americano cita-o, ao afirmar que a figura da Esfinge é um símbolo da mãe; "a característica da Esfinge, atribuindo-se-lhe dotes de "estranguladora", constitui uma referência à ansiedade do processo de nascimento" (p. 200). Quem decifra o enigma da Esfinge vence a luta contra o parto, isto é, torna-se homem.

Do ponto de vista sociológico, a saga de Édipo "é uma 'defesa heróica' do homem contra o papel do pai". Mullahy menciona, a seguir, *Educação Moderna*, em que Rank escreve: "O pai de Édipo, Laio, representa o tipo de homem que rejeita a ideologia sexual... Tendo em conta a profecia de que o filho seria seu sucessor, abstém-se durante anos de relações sexuais com sua mulher, com quem coabitou uma só vez, embriagado, e, seduzido por Jocasta, gerou acidentalmente a Édipo. O menino foi imediatamente exposto, após o nascimento, visto que o pai não queria sucessor, mas desejava ser seu próprio e imortal sucessor, um desejo que o mito apresenta por meio do incesto de Édipo com a mãe. Este conceito transforma o próprio Édipo em representante do pai que não quer filhos, mas tenta preservar-se indefinidamente. O incesto com a mãe, do qual também resultaram filhos, demonstra ser... um compromisso entre o desejo de não ter filhos, de maneira alguma (Laio), e a necessidade de renunciar à própria imortalidade, em favor dos filhos. Esse compromisso de se gerar a si mesmo como filho da mãe e desta renascer, tem que fracassar tragicamente, como é natural. Esta é a verdadeira culpa de Édipo, não o fato de ter assassinado o pai nem ter ocupado o lugar dele junto da mãe. Pois se

pouca é a vontade do pai para continuar a existir, unicamente, em seus filhos, pouca é também a inclinação do filho para desempenhar somente o papel de sucessor do pai. Nesse sentido, Édipo rebela-se igualmente, tanto contra o papel de filho, como contra o de pai, e não como filho contra o pai. Este duplo conflito no próprio indivíduo, que não quer ser pai nem filho, mas simplesmente Ele Mesmo, está retratado no mito em todas as suas características, as quais não podemos compreender de um ponto de vista psicológico individual, mas só quando o encaramos como um sedimento da evolução sociológica. Nesse sentido, a resistência contra a gestação de um filho também significa a resistência própria em vir ao mundo como filho; o enjeitamento significa o desejo do filho de não ser criado no lar paterno, como filho, mas o de crescer como homem livre, em plena natureza. Nessa mesma acepção, o destino compele-o, finalmente, a matar o pai e desposar a mãe, significando não só o desejo individual do filho, como Freud pretende, mas também a coerção da espécie, que prescreve o casamento e a paternidade contra a vontade individual" (*apud* Mullahy, *Édipo, Mito e Complexo,* pp. 228 e 229). Sobretudo quando afirma que Édipo quer simplesmente ser Ele Mesmo, parece que Otto Rank está examinando a peça de Gide . . .

O grande modelo de tratamento teatral da história de Édipo continua sendo a tragédia de Sófocles. Já Aristóteles, na *Poética*, lhe atribui um significado especial, citando-a em diversas circunstâncias pela perfeição dos recursos que utiliza. Ao definir a peripécia como "a súbita mutação dos sucessos, no contrário", Aristóteles afirma que a inversão deve produzir-se de modo verossímil e necessário, e cita o efeito contrário causado pelo

mensageiro, que viera tranqüilizar Édipo a respeito de seus temores em relação a Mérope, informando-lhe que não era filho dela. Diz Aristóteles que "a mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia, como, por exemplo, no *Rei Édipo*". O herói trágico, entre outros atributos, deve gozar de grande reputação e fortuna, como Édipo. Assim como uma ação é praticada por "personagens que sabem e conhecem o que fazem, como a Medéia de Eurípides", há o caso das que atuam "sem conhecimento do que há de malvadez nos seus atos, e só depois se revele o laço de parentesco, como no *Édipo* de Sófocles". "O irracional também não deve entrar no desenvolvimento dramático — observa Aristóteles —, mas se entrar, que seja unicamente fora da ação, como no *Édipo* de Sófocles". (...) "De todos os reconhecimentos, melhores são os que derivam da própria intriga, quando a surpresa resulta verossimilmente, como é o caso do *Édipo* de Sófocles". E, concluindo que a tragédia é superior à epopéia, Aristóteles sugere que se imagine "o efeito que produziria o *Édipo* de Sófocles em igual número de versos que a *Ilíada* (são citadas no texto passagens da tradução da *Poética*, feita por Eudoro de Sousa). Por toda parte, o *Édipo* sofocliano é sempre modelo de composição de uma tragédia.

Não será exagero afirmar que, depois da versão sofocliana do mito, a de Gide é a que mais satisfaz, por diversos motivos: ela submete Édipo a uma nova exegese, acrescentando-lhe uma perspectiva moderna e original; sintetizando os elementos básicos da saga edipiana, não se perde em enredos paralelos, que apenas diluem os conflitos essenciais; quebra a gravidade do tema, pela paródia de efeito cômico, mas preserva uma pureza de

linguagem que lhe confere um admirável sabor de classicismo; e, nos seus três atos, adota uma estrutura rigorosa, alimentada pela inevitabilidade dos acontecimentos.

Um inventário das peças que reelaboraram o tema de Édipo e seus sucedâneos, como o complexo no amor do filho pela mãe, correria sempre o risco de levantar um número muito inferior à realidade. Só a dramaturgia francesa, com a qual Gide deveria estar mais familiarizado, conta vários títulos relativos ao mito, que se acham hoje totalmente esquecidos. A partir de Sófocles, a linha mestra de autores que foram seduzidos pelo tema e que podem ter interessado Gide não vai além do romano Sêneca (cerca de 4a.C-65 d.C.) e dos franceses Corneille (1606-1684) e Voltaire (1694-1778). Não tenho dúvida em afirmar que o drama de Gide supera as obras de seus antecessores ilustres que se animaram a cotejar-se com Sófocles.

O *Édipo* de Sêneca mostra algumas das virtudes de seu teatro e a maioria dos defeitos que praticamente o invalidam para o palco. A técnica do autor romano de compor uma tragédia em cinco partes, divididas por quatro entradas do coro, favorece uma harmonia que ele não soube aproveitar dramaticamente (e a que apenas os clássicos franceses deram um apuro extraordinário). A missão pedagógica dos seus diálogos freqüentemente esqueceu as exigências cênicas em benefício da clareza dos conceitos, no plano filosófico e moral. Como se sabe, Sêneca procurava instruir Nero por meio de lições, introduzidas nas réplicas. Essa preocupação sobrecarrega as falas com uma série de sentenças de belo teor que, entretanto, não funcionam no diálogo. Pode-se criticar Sêneca por ter sido o primeiro autor em quem a literatura não se fundiu com a teatralidade. As personagens quase

sempre monologam, perdendo-se em longas e às vezes enfadonhas tiradas, que suprimem a presença do interlocutor. Teatro antes para ser lido do que representado — lugar-comum da crítica de que não se consegue fugir. Para compensar as insuficiências cênicas de suas tragédias, Sêneca recorreu muitas vezes aos efeitos melodramáticos e grandiloqüentes, que deixam mais clara ainda a bisonhice teatral.

A tragédia de Édipo perde, em Sêneca, toda a sua grandeza, sem encontrar outro valor para substituí-la. Um longo monólogo de Édipo (81 versos) cumpre a função de prólogo, informando sobre os antecedentes da trama, em cujo desenvolvimento Sêneca muito se aproxima de Sófocles. "Quem se compraz com a realeza? Ó bem enganoso, quantos males escondes sob uma fronte tão amável?" — é uma das primeiras e animadoras reflexões de Édipo, verdadeiro preâmbulo para mencionar, entre outros problemas, o da peste que assola Tebas. Jocasta não quer que ele se queixe, pois é prerrogativa do rei fazer face à adversidade: "Não é viril voltar suas costas ao destino". Depois da primeira intervenção do Coro, Créon traz a Édipo a resposta do oráculo de Delfos, que é ambígua. Tirésias, acompanhado da filha Manto, decifra os signos do sacrifício de um boi e uma novilha. Manto relata o estado das entranhas, para que Tirésias faça as ilações. Insuficiente esse procedimento, Tirésias evocará a sombra de Laio, para saber quem o assassinou. A segunda entrada do Coro é um cântico em louvor de Baco (o deus Dionísio dos gregos, patrono do teatro), necessária para que haja tempo de invocar Laio e Créon trazer a Édipo o resultado da invocação. O imenso relato de Créon (128 versos), apesar dos horrores que contém, não se iguala à majestade da tragédia nas

palavras do adivinho Tirésias, como está em Sófocles. Segue-se a disputa entre os cunhados, cujas linhas gerais se repetem nos vários autores. Créon se excusa da acusação de querer o trono de Édipo, porque, "isento do fardo da realeza, eu desfruto suas vantagens". Édipo aparece nessa cena como um tirano: "Os reis têm costume de punir os suspeitos como se estivessem convencidos de seu crime"; "quem quer que tenha sido inculpado guarda seu rancor quando o absolvem: tudo o que é suspeito deve ser batido"; e "aquele que teme ser odiado não sabe reinar: o temor é a guarda dos tronos". Depois dessa profissão de fé, que poderia estar na boca de Nero, Créon transmite a bela e atual lição de Sêneca: "Aquele que reina com um cruel despotismo receia os que o temem: o terror recai sobre seu autor". Ao fim de nova entrada do Coro, Édipo chega à conclusão de que assassinou Laio, num rápido diálogo com Jocasta, que se perde no conjunto da peça. Contrariamente aos hábitos de Sêneca, basta Jocasta narrar as circunstâncias do crime para Édipo reconhecer-se como o criminoso. Mas esse reconhecimento, que deveria ter uma seqüência dramática, se interrompe com a chegada do Velho de Corinto, que anuncia a morte de Políbio e o convite para Édipo ocupar o trono da cidade. Talvez a forma do reconhecimento em Sêneca tenha sugerido a de Gide, que a elaborou com maior efetividade dramática, inclusive fazendo Édipo concluir simultaneamente que era filho de Laio e portanto marido da própria mãe.

Com o medo (morto o suposto pai Políbio) de ainda se cumprir uma parte do oráculo — o casamento com a mãe —, Édipo é tranqüilizado pelo Velho, como em Sófocles. O próprio Velho o recebera das mãos de um pastor, no cimo nevado do Citerão. Chega Forbas, que

comandava os pastores do rebanho real, e o segundo e fatal reconhecimento é inevitável: a criança por ele entregue ao Velho foi engendrada por Jocasta. Então só resta a Édipo desejar que a terra se abra, para engoli-lo. O Coro, em sua quarta entrada, que prepara o desfecho da tragédia, exprime a sabedoria tradicional, que vê no meio termo a salvação, de acordo aliás com o conservantismo religioso de Sófocles: "Tudo o que ultrapassa a medida fica suspenso sobre o abismo". Um Mensageiro, em relato minucioso, dá conta da punição que Édipo se infligiu, e o Coro extrai dos acontecimentos uma implacável lição de fatalidade: "Os destinos nos impelem; cedam aos destinos. Os cuidados inquietos não podem mudar a trama do fuso fatal. Tudo o que sofremos, raça imortal; tudo o que fazemos vem do alto. Láquesis (uma das Parcas) vela a execução dos decretos de seu fuso; nenhuma mão a enrola de novo. Todos os seres caminham por uma senda determinada previamente e o primeiro de seus dias comanda o último; mesmo um deus não pode mudar a ordem das coisas, elas se desenrolam encadeadas às suas causas".

Fiel ao seu gosto melodramático, Sêneca não fecharia a peça sem um golpe espetacular. Sófocles faz que Jocasta se mate nos bastidores e esse é o procedimento normal do teatro, observado também por Gide. A cena começa com um bonito e terno diálogo entre Édipo e Jocasta, testemunhado pelo Coro, no qual ela pergunta: "Como chamarei você? Meu filho? Você hesita em responder. Você é meu filho; você tem vergonha? Responda, mesmo a despeito de você, meu filho; por que virar a cabeça e sua face vazia?". Jocasta insiste em que a fatalidade causou êsse crime e que "ninguém é responsável pelo destino". Finalmente, pega a espada de

Édipo — a mesma que matou Laio — e, depois de perguntar se deve mergulhar o ferro no peito ou na garganta aberta, fere o ventre "muito fecundo que abrigou meu marido e seus filhos". Édipo sente-se duas vezes parricida, porque assassinou também a mãe — foi o seu crime que a levou a matar-se. A sutileza moral de Sêneca se completa, nessa última fala, com uma imprecação de Édipo contra Febo (Apolo) mentiroso, e um apelo para a paz de todos, já que ele carrega consigo os germes mortais da terra.

Talvez o caráter de Édipo, pelo propósito didático circunstancial de Sêneca, não tenha a mesma sedução que nas outras tragédias sobre o tema. Um tirano com sua prepotência e seu arbítrio não seria suficientemente sábio para decifrar o enigma da Esfinge. É certo que o Édipo de Sófocles guarda discutível impulsividade e, logo que Tirésias o aponta como criminoso, assaca impropérios contra os adivinhos e os oráculos, gritando que são corruptos. É certo também que, vendo de súbito desmoronar-se sua vida, Édipo age em legítima defesa, e se compreende sua fúria algo irracional. Já o Édipo de Sêneca racionaliza a tirania, como se exprimisse a filosofia dos poderosos, para que o autor lhe opusesse os argumentos contra o despotismo. No caso, porém, não é esse o defeito mais condenável. Deve-se louvar até o princípio de Sêneca de rechear a tragédia com as preocupações de seu tempo, embora não as tornasse verossímeis dentro do esquema prévio de que dispunha. Ele toma o partido do compromisso, do engajamento, que é o único a dar atualidade e portanto permanência a uma obra. Seu único mal é não ser um autor de teatro genuíno.

Corneille considerava sua versão de *Édipo* a peça em que pôs mais arte. A autoridade do próprio juízo

não coincide, porém, com a opinião que se possa ter hoje da tragédia, em face daquilo que ele realizou nela, como tão bem exprimem as palavras ao leitor. Também Corneille pretendeu escrever uma obra ao gosto da corte de seu tempo, engalanando-a com a história paralela de Teseu e Dirce, que apenas dilui o problema do protagonista e romantiza os conflitos para tirar-lhes a aspereza trágica. Não se trata de erro inconsciente de alguém que não sabia o que fazer do tema. Talvez Corneille não refletisse que sua preocupação de contornar as suscetibilidades do público feminino contrariava a essência do mito. O destino de Édipo deve ferir mesmo a audiência e, se não o fizer, é que o autor se equivocou no sentido da lenda ou na forma de tratá-la. Corneille emprestou tanta ênfase ao amor de Teseu e Dirce, cheio de peripécias heróicas e gestos sublimes, que se apequena a tragédia de Édipo.

Pondera Corneille que a descrição eloqüente da maneira pela qual Édipo vaza os olhos feriria "a delicadeza de nossas mulheres que compõem a mais bela parte de nosso auditório e cujo desgosto atrai facilmente a censura daqueles que as acompanham; e que enfim, o amor não tendo parte nesse assunto, nem as mulheres emprego, ele estava despido dos principais ornamentos que nos conquistam de ordinário a voz pública". Sem analisar a função do coro grego, Corneille observa somente que ele permanecia o tempo todo em cena e que estava pronto para escutar tudo o que se desejava que ouvisse; "mas essa facilidade era compensada por tantas outras importunações de sua parte que não devemos arrepender-nos do corte que fizemos dele". Uma das funções do coro, que era a de comentar os acontecimentos, do ponto de vista do povo, os clássicos franceses

compensavam com as figuras dos confidentes dos protagonistas, em geral incumbidos de romper com as suas réplicas a monotonia dos monólogos.

A tônica inicial da peça se concentra no amor de Teseu e Dirce, contrariado por Édipo. Numa típica intriga palaciana, Édipo já havia prometido Dirce a Hémon e se dispõe a casar Teseu, príncipe de Atenas, com uma de suas filhas, Antígone ou Ismene. Dirce, filha de Jocasta e Laio, achando-se com direito ao trono, depois da morte do pai, não vê Édipo como soberano, por não saber ainda que ele era seu irmão. A existência dessa irmã de Édipo já tira muito do significado original do oráculo, que amaldiçoava Laio com a proibição de ter filhos. Dirce torna mais leve a união de Laio a Jocasta, cujo anátema pesaria efetivamente se se tratasse de filho único. Dessa vez Corneille esqueceu que a concentração favorece muito o efeito trágico.

A peça se perde em muitas discussões sobre o caso amoroso de Teseu e Dirce, antes que Dimas, confidente de Édipo, venha de Delfos, para dar conta das palavras do oráculo. Aqui, também, substituir Créon, que deixa de ser personagem, por Dimas, só prejudica a grandiosidade do conflito de Édipo. E Corneille preferiu omitir a presença de Tirésias, essencial para encarnar a infalibilidade do oráculo, talvez com o objetivo de poupar do espectador uma presença tão pouco sociável. A peste em Tebas, ainda uma vez, é castigo dos deuses pela impunidade do assassínio de Laio. E Édipo estranha o oráculo, porque acredita ter morto os bandidos que suprimiram o antigo rei. No exame que faz da peça, Corneille considera essa uma invenção feliz da sua trama, por permitir maior verossimilhança à tranqüilidade de Édipo em não desconfiar de si como o assassino de Laio. Mas

se, por esse lado, parece engenhosa a inovação de Corneille, por outro ela padece de uma inverossimilhança semelhante à que pensou corrigir: como poderia Édipo ter confundido um rei e seu séquito com um bando de salteadores?

A nobreza de sentimentos, típica de Corneille, faz que Dirce se disponha a morrer, já que o espectro de Laio falou que a miséria do povo só se apagaria com o sangue de sua raça. Para as criaturas superiores do autor de *Cinna*, morrer pela pátria é uma felicidade, e esse sentimento de Dirce não deixa atrás Teseu: se ela morrer, ele a secundará... Enquanto isso, Édipo confidencia a Jocasta o rumor segundo o qual o filho que ele crê morto está vivo. E assim, segundo Teseu, cabe a esse príncipe, e não a Dirce, a triste honra de salvar a cidade. Num golpe teatral um tanto forjado, Teseu julga-se o filho de Laio e Jocasta, e, ao invés de disputar a coroa, só quer o direito de morrer. A realidade, porém, não se ajusta aos oráculos: Laio foi morto na Fócida e ele nunca esteve lá. Parricida Teseu não pode considerar-se... A testemunha do crime, Forbas, está ali e poderá reconhecê-lo. Édipo, ao ver Forbas, lembra-se dele, e logo o identifica: se não foi o assassino de Laio, foi um dos cúmplices. Bastou que Édipo narrasse a suposta vingança dos criminosos para Jocasta não ter dúvida de que foi ele quem assassinou Laio. Forbas havia mentido para esconder a vergonha da derrota do séquito de Laio por um só homem. A verdade total se esclarece com a chegada de Iphicrate, velho de Corinto, que vem anunciar a morte de Políbio. O cetro de Corinto está em outras mãos. O remorso de Políbio, na hora da morte, o fez revelar que Édipo não era seu filho. Daí por diante, tudo se encadeia como na lenda: criança exposta

no monte Citerão, originário de Tebas, Édipo acabou, com o encontro de Iphicrate e Forbas, se identificando como filho de Laio e esposo da própria mãe. Corneille não seria o autor de *Le Cid* se colocasse de imediato as conseqüências do reconhecimento: a tragédia não daria mais lugar a provas de grandeza. E Édipo menciona o risco de a inocência de Dirce ter quase sido imolada ao seu crime. Por outro lado, ela afirma que o único crime do irmão foi ser infeliz. Noção de honra, orgulho, superioridade heróica eram necessários para configurar totalmente uma tragédia de Corneille.

Nérine narra a Dirce e Teseu que Forbas, não se perdoando por ter sido a causa involuntária da tragédia de Édipo, ao poupá-lo da morte encomendada, se apunhalou na frente de Jocasta. E ela, com o mesmo punhal, atravessou o peito. Não tarda Dimas a chegar para dizer que Édipo arrancou os olhos com as próprias mãos. O sacrifício aplacou a cólera divina. Moribundos curam-se e a paz volta a reinar. Abalados os alicerces da cidade pelo mal que era preciso extirpar, o contentamento dos deuses abençoa de novo os homens. A ordem sucede ao caos, que foi o tempo da liberação catártica. A calma trará prosperidade a Tebas, depois que Édipo a salvou e quase a perdeu. Corneille havia preparado tudo para que Dirce e Teseu, unidos, dessem as últimas réplicas da peça. A maldição da linhagem de Laio, que foi fatal a Édipo, poupou Dirce e, assim, a mesma família continua a reinar em Tebas, fortalecida pelo sangue de Teseu, outro herói lendário.

Teseu, aliás, em monólogo famoso, havia introduzido na trama a reivindicação do livre arbítrio. Que sentido encontrar numa ação humana submissa ao capricho dos oráculos? Não há temor nem desejo numa liberdade sem

escolha. E os homens, assim, são "virtuosos sem mérito, e viciados sem crime". Dispensa-se Teseu dessa cegueira, que nos transformaria em marionetes conduzidas pela divindade. E, ademais, pode ter havido engano do oráculo de Delfos e o dinheiro seria a inspiração de seu porta-voz. Com essas críticas, afirma-se a inspiração cristã de Corneille contra o implacável destino da mitologia grega.

Os trechos antológicos do *Édipo* de Corneille não estão satisfatoriamente entrelaçados, para que se deixe de sentir a fragilidade do conjunto. As exigências da corte francesa do século XVII parecem mais distantes de nós do que a austeridade do público ateniense do século V a.C. Em *Édipo*, não obstante alguns juízos críticos favoráveis e o apreço do próprio autor, sente-se que Corneille se encontra longe de suas melhores realizações.

Se se lembrar que Voltaire escreveu a sua versão do mito aos dezenove anos de idade, a postura do observador moderno é de espanto, intuindo que ele seria um gênio do palco. A obra teatral posterior, contudo, não realizou plenamente essa promessa da adolescência, que foi encontrar melhor aplicação em outros campos. Não se verifica apenas que Voltaire sofreu a influência de Corneille: seu *Édipo* parece, em grande parte, o *Édipo* que Corneille deveria ter escrito e que, por respeito excessivo às convenções do tempo, acabou por não produzir. A tragédia voltairiana pode interessar ao público atual, também, pelas cenas de grande qualidade, que provocam um prazer não completado numa ótica às vezes insatisfatória.

Inapelavelmente presos à visão freudiana do mito, não conseguimos, hoje em dia, aprovar as exegeses que diluem o núcleo familiar da tragédia. É importante que haja a maldição pesando sobre a descendência de Laio e Jocasta e que, apesar dela, o casal tenha o filho

proibido. É importante também que Édipo e Jocasta se unam com um amor inevitável e que se cumpra o oráculo. Romper esse círculo tira grande parte do encanto da lenda e enfraquece sua eficácia trágica. Talvez por imaturidade, Voltaire incidiu no erro de esquecer a força desse nó e criou uma história sentimental anterior entre Jocasta e Filoctetes, príncipe da Eubéia, que rouba a sedução da fatalidade no amor por Laio e depois pelo filho Édipo.

O drama do amor contrariado, destinando a família um dos amantes a quem não é seu objeto — tema que pode ser considerado um dos lugares-comuns da ficção e particularmente do teatro — já aparecia na peça de Corneille, em que Édipo desejava o matrimônio de Dirce com Hémon e não com Teseu. Nesse caso, porém, a repercussão da intriga não atinge fundamentalmente os protagonistas. Já no *Édipo* de Voltaire se vê que Jocasta ainda lamenta ter sido contrariado pela família o amor que sentiu por Filoctetes e que, se fossem permitidas na tragédia maiores efusões, se perceberia que ainda sente. Uma análise psicológica não deixa dúvidas, porém, quanto à verdadeira inclinação da rainha. Na segunda cena do segundo ato, em que está só com a sua confidente Égine, Jocasta fala que, sofrendo duas vezes a injustiça do seu destino, mudou de escravidão, ou antes de suplício (casando primeiro com Laio e depois com Édipo). O soberano Laio obteve-a a despeito de seu gosto, e ela precisou esquecer os primeiros juramentos. Quanto ao segundo matrimônio, Égine argumenta que Édipo pareceu tocá-la: era ele mais feliz que Laio ou Filoctetes, por estar ausente, não lhe dizia mais nada? "Entre esses dois heróis estava dividida?" Jocasta não nega que sentiu por Édipo alguma ternura (talvez o inconsciente instinto maternal, pode-se conjetu-

rar), mas esse sentimento estava longe da verdadeira inclinação. Ela diz expressamente: "Eu não reconheci essa chama ardente, / Que só Filoctetes fez nascer em minha alma". Voltaire deixa-se tomar por uma severa censura moral, fazendo Jocasta dizer que se viu com horror nos braços de Édipo. Sua união se completou com um terrível augúrio, vendo ela entreabertos a seus pés os abismos eternos dos infernos. Depois, quando, para criar *suspense* com uma falsa pista, Voltaire faz o povo tebano apontar Filoctetes como o assassino de Laio, que deveria ser punido, Jocasta o aconselha a fugir e, diante da recusa dele, acaba se oferecendo como vítima para o sacrifício. Por mais que esteja justificado, também, em Jocasta, o inconsciente desejo de fuga ao incesto, pelos códigos éticos que nos regem, seu espontâneo abandono amoroso a Édipo, que ademais tinha os traços fisionômicos do pai (semelhante à atração de Fedra pelo enteado Hipólito, que lhe lembrava o marido Teseu quando jovem), mostra uma beleza poética e uma eficácia dramática muito superiores.

O *Édipo* de Voltaire, anunciando o culto da razão no filósofo, extrai da trama os ensinamentos contra o arbítrio dos deuses. De fato, não há herói cujos passos tenham sido tão determinados pelo Olimpo, e que é portanto inimputável até no assassínio de Laio, cometido na estrada em situação de inferioridade, pois estava só diante de vários inimigos. Nos diversos tratamentos da lenda, nenhum autor se lembrou de referir a causa da maldição de Laio — ter ele abusado do filho de um amigo que o hospedava. Como, de acordo com a antiga religião grega, a culpa é transmissível, ainda se aceitaria a responsabilidade de Édipo, se vinculada à falta do pai. Mas, desligado da motivação inicial, o castigo infligido ao herói parece uma prova da gratuita maldade divina, que não leva em conta

o homem. Para um racionalista, está aí um excelente pretexto, que não poderia perder, de crítica ao sobrenatural. A quarta cena do quinto ato é um monólogo, no qual Édipo, depois de reconhecer a sua situação, reflete sobre ela. Incestuoso e parricida, ele era, não obstante, virtuoso. Desejando evitar a armadilha, não fazia mais do que cair nela. A despeito da própria vontade, foi o escravo e o instrumento de um poder desconhecido. Por isso é mais do que justa a imprecação: "Impiedosos deuses, meus crimes são os vossos, e vós me punis!" Ao invés de sentir-se culpado e lamentar a própria sorte, Édipo responsabiliza os deuses pelos crimes que foi obrigado a cometer. E não bastando essa famosa invectiva contra os céus, Voltaire termina com outra a tragédia. Jocasta, depois de ferir-se para morrer, ainda concita os tebanos a pensar "que em meio aos horrores do destino que me oprime / Eu fiz corar os deuses que me forçaram ao crime". Vê-se que a riqueza do mito de Édipo tanto se presta a uma lição de Sêneca a Nero como a uma crítica racionalista aos deuses, em benefício de uma ordem fundada no homem.

A tragédia de Voltaire, no mais, não apresenta muitas outras particularidades dignas de nota. Os acontecimentos se passam apenas depois de decorridos quatro anos do assassínio de Laio, o que torna mais verossímil a cólera divina, de um lado, e de outro omite a descendência lendária de Édipo e Jocasta. Quem revela que o criminoso vive em Tebas é o próprio espectro do antigo rei e Édipo decide ouvir Forbas, a única testemunha do crime, encarcerado desde que ele foi cometido. Precipitadamente acusado pela população como o assassino, Filoctetes repele a injúria, e sua dignidade o leva a não querer defender-se. Édipo, antes de conhecer seu destino, também age com esse sentimento superior de honra: "Morrer por seu

país é o dever de um rei; / É uma honra muito grande para cedê-la a outros". Envergonhado, depois, por ter admitido a acusação contra Filoctetes ("A mentira não tem tão altos sentimentos"), Édipo se penitencia, recomendando-o como seu sucessor no trono. E essa providência de certa maneira visa a equilibrar a falta de aplicação de Filoctetes na trama, depois que se precipitam as revelações relativas a Édipo.

Jocasta, se amou Filoctetes, conduziu-se com extrema virtude conjugal, nunca se deixando dominar pela antiga inclinação. Essa luta íntima, na qual triunfa o dever, é mais um indício da influência corneliana em Voltaire. Os versos de Filoctetes, ditos para Jocasta, poderiam estar na boca de uma personagem de Corneille: "Prefira, como eu, minha honra à minha vida, / Ordene que eu morra e não que eu fuja; (. . .)/Minha glória, minha honra é o único bem que me resta". A dignidade, a grandeza, o culto maior à honra que à vida dão às personagens o talhe escultórico, para que seja mais trágico o destino adverso.

Voltaire preocupou-se em explicar melhor certos pormenores da trama, que passariam por inverossímeis. Assim, por exemplo, está bem fundamentada em sua peça a cena em que Édipo assassina Laio. Como justificar, em outros textos, que o rei não tivesse séquito, a ponto de ser batido por um só homem? Voltaire faz Jocasta dizer a Édipo que, não tendo Laio medo, andava sem proteção: "pelo amor de seu povo ele se acreditava guardado". Verso que, na sua singeleza e verdade, justifica o episódio e evita parecer arbitrário na trama um acontecimento essencial.

Jocasta critica os oráculos e os sacerdotes, achando que "nossa credulidade faz toda a sua ciência". E conta a Édipo que, sem os augúrios de uma sacerdotisa, seu filho viveria ainda. Mas ela mandou, estupidamente, ma-

tar a criança, cujo destino seria o parricídio e o incesto. Ela crê ter perdido o filho, sem salvar o esposo — um errôneo encadeamento do raciocínio, que sublinha a ironia da trama. E Édipo comenta que, nascido em Corinto, os oráculos lhe predisseram o mesmo futuro que ao filho de Jocasta... Fugindo da suposta cidade natal, ele disfarçou por toda parte seu nascimento e seu nome...

Édipo, numa bela fala, que abre o último ato, diz que o exílio tem para ele encantos. Salvou o império chegando ao trono (depois de ter decifrado o enigma da Esfinge), e sairá dele como entrou. A glória vai segui-lo na adversidade. E afirma para os tebanos: "Meu destino foi sempre dar a vocês a vida". Esse conceito, tão claro e tão bem expresso, talvez tenha fornecido a Gide uma das diretrizes fundamentais de sua versão. Tantas curiosidades, contudo, não levariam um encenador a preferir espontaneamente a montagem do *Édipo* de Voltaire ao de Sófocles — e seria possível acrescentar ao de Gide.

Jean Cocteau (1889-1963), vinte anos mais jovem que Gide e seu amigo, foi também seduzido pelo tema de Édipo, na época em que a moda ditava uma volta ao mundo grego. *Oedipe-Roi* data de 1925, tendo sido encenada pela primeira vez em 1937. E *La Machine Infernale* foi escrita em 1932 (ano em que estreou a versão gidiana), chegando ao palco em 1934, no desempenho da companhia de Louis Jouvet e com cenários e figurinos de Christian Bérard. Nenhuma das duas aproximações que o talento polimorfo de Cocteau fez do mito realmente representa um acréscimo (ele havia realizado antes, também, a "ópera-oratório" em latim *Oedipus-Rex,* em colaboração com o compositor Igor Strawinsky).

Édipo-Rei é definida pelo autor como uma adapta-
 ção livre da tragédia de Sófocles e, na realidade, simpli-

fica o original, pondo-o na linguagem do século XX, sem trazer-lhe uma visão nova. Cocteau não visou à originalidade, como Gide, mas à quase tradução, em termos modernos, da obra grega. O Prólogo adverte que "não é uma peça de teatro que vocês vão ver, mas um suplício, uma causa célebre, um processo". Jocasta já passou pela exegese freudiana, tanto assim que pode exclamar: "Tentar conhecer o futuro estraga a vida. É preciso viver ao acaso. Em sonho, muitos homens dormem com a mãe; e não pensam mais nisso ao despertar".

Uma das virtudes do trabalho de Cocteau é talvez a de ter sugerido certos desenvolvimentos da peça de Gide, embora o *Diário* não mencione a leitura de *Édipo-Rei*, que a antecedeu na fatura. O herói de Cocteau já afirma, a certa altura, que se orgulhará de ser um filho do acaso (ou Cocteau estaria aproveitando as sugestões romanescas anteriores de Gide sobre o mérito da bastardia?). E, quando o Coro pergunta a Édipo por que se puniu daquela forma, ele responde, a princípio, que foi a mão de Apolo que o impeliu, mas acrescenta que foi ele, só ele, quem vazou os olhos. Em linhas gerais, porém, Cocteau não faz mais do que passar a limpo as sugestões sofoclianas.

Já a ambição de *A Máquina Infernal* é maior. Em seus quatro atos, a peça procura reconstituir toda a trajetória de Édipo, desde que o Fantasma de Laio, numa paródia ao *Hamlet* de Shakespeare, fala aos soldados que "narrem à rainha que um jovem se aproxima de Tebas, e que não se deve, sob nenhum pretexto..." A mensagem não se conclui e o segundo ato trata do encontro de Édipo com a Esfinge, e ela própria dá ao herói a chave para decifração do seu enigma. O terceiro ato se passa na câmara nupcial de Édipo e Jocasta, onde ele confessa à esposa (e mãe) ser virgem, e os pesadelos assaltam o

casal. Só o quarto ato traz a história ao ponto em que Sófocles a fixa em sua tragédia: dezessete anos depois do matrimônio e quando a peste assola Tebas. A Voz anuncia então que, "depois das falsas alegrias, o rei vai conhecer a verdadeira infelicidade, a verdadeira sagração, que faz desse rei de baralho, entre as mãos dos deuses cruéis, enfim, um homem". Esse epílogo se assemelha, de certa forma, à peça *Édipo-Rei,* escrita em 1925, reduzindo-a e adaptando-a para que se ajuste aos três primeiros atos.

Cocteau teria a virtude de pôr em movimento a má quina infernal, nas suas várias fases, até o desfecho trágico, igual ao das outras obras. Estaria explicitado, desde o início, aquilo que só aparece como informação sobre o que sucedeu há tempos, em Sófocles. A dramatização do presente, que em si só seria uma virtude teatral, não representa um elemento enriquecedor para a trama, e rouba o *suspense* do desnudamento progressivo do passado.

A verdadeira lacuna de *A Máquina Infernal* vem do tom menor que o dramaturgo empresta à tragédia. A superficialidade e a ligeireza de Cocteau se ajustam mal à magnitude do tema, que não pode ser tratado sob o prisma de um diálogo de salão, inteligente e espirituoso mas sem a carga profunda que o sustenta. Cocteau não tem envergadura de ficcionista para dar a *Édipo* a sua dimensão completa. Não se compreende que *A Máquina Infernal* tenha gozado, durante muitos anos, do prestígio que a situava entre as obras-primas da dramaturgia moderna.

Não sendo exagero considerar o tratamento de Gide o melhor do tema, depois do de Sófocles, cabe ainda ver a importância da peça no conjunto de seu teatro. E, sob esse prisma, é forçoso valorizá-la ainda mais, porque o

Édipo é a única obra dramática gidiana capaz de vencer, em nossos dias, a prova do palco.

Não há escritor francês de uma certa categoria que tenha deixado de pagar o seu tributo ao teatro. A tradição cênica do país, fundamentada com Molière, Corneille e Racine, é comum também à literatura. Na França, não houve divórcio entre os gêneros literários, entre os quais se inclui a dramaturgia. Por outro lado, a excessiva tônica literária, numa certa corrente de escritores, fez que se esquecessem as exigências específicas do palco, o que provocou aliás, da parte de encenadores, a luta pela reteatralização do teatro. De maneira ampla, Gide deve ser rotulado, com exceção do *Édipo,* na categoria dos dramaturgos "literários", que não se acham à vontade para pôr as personagens de pé em cena.

O teatro, porém, está presente em toda a vida do escritor. São freqüentes, no *Diário,* as alusões a uma peça ou a um espetáculo. Nesse gosto, Gide nunca deixou de colocar em primeiro plano a obra literária, como já se pode observar num comentário de fevereiro de 1902: "Eu acreditava admirar Sarah (Bernhardt); mas o que eu admirava era sobretudo Racine". Ele não pôde permanecer na platéia, irritado com o desempenho da atriz. Enquanto a obra tinha a primazia, ele estava encantado. Bastou Sarah exagerar seus efeitos para ele ir embora: "O que lhe faltou, foi um Sardou que fosse Racine; e um público inteligente, que não a aplaudisse sobretudo quando ela é mais detestável".

Nos primeiros apontamentos de 1904 (17 de março?), Gide anota o enfado de ter de preparar uma conferência "Sobre o teatro": "E o que eu penso do teatro interessa tão pouco a mim mesmo!" A confissão só fica atenuada com a frase que a continua: "O que eu *penso*

me importa tão pouco!" Em 24 de abril de 1910, ele registra que deixou o Odéon, ao fim do terceiro ato da tragédia *Coriolano* (de Shakespeare): "A verdade é que eu voltei a casa para lê-la". No dia 11 de maio de 1920, Gide observa estar persuadido "uma vez mais da impossibilidade de fazer de uma peça de teatro uma obra de arte". Em 31 de janeiro de 1929, ele se refere à adaptação que Stefan Zweig e Jules Romains realizaram do *Volpone,* de Ben Jonson. Gide gostaria de ter traduzido a peça, não ousando adaptá-la, como aconteceu nesse espetáculo: "Mas o teatro me enfada tanto que eu não me decido a ir vê-lo". Numa bela e inteligente reflexão sobre seu amigo Jacques Copeau (15 de janeiro de 1931), um dos grandes renovadores do palco francês neste século, Gide lembra que "seu imenso esforço ficou sem relação direta com a época. É contra ela que ele lutava, como deve fazer todo bom artista. Mas a arte dramática tem isso de horrível, que deve apelar para o público, contar inteiramente com ele. Foi bem isso que fez que eu me afastasse dela, persuadindo-me mais e mais que a verdade não está do lado do maior número". Em 4 de outubro de 1931, Gide reporta uma conversa com Jacques Copeau sobre *Um Taciturno,* de Roger Martin du Gard, que estava sendo dirigida por Jouvet. Problemas nos ensaios levam Gide a considerar que Martin du Gard aprenderá que, "no teatro, para se ter êxito, não se deve sobretudo procurar sair da convenção". O apego ao texto Gide ratifica em 14 de junho de 1932: "A realização pode ser imperfeita. O que me importa é a peça. Quanto ao modo pelo qual a representam... oh! esse é um outro assunto, que diz respeito a pessoas mais competentes". A visão literária de Gide leva-o a escrever, em 1.º de dezembro de 1946: "O extraordinário prestígio de que se beneficiam os grandes co-

mediantes vem freqüentemente disso, que se acrescenta ao seu próprio mérito: a massa do público não é capaz de compreender e de apreciar uma obra-prima da arte dramática apenas na leitura, mas somente quando *interpretada*".

Pode-se conjeturar que, se fosse diferente a experiência de Gide, desde o início de sua carreira, os resultados artísticos das peças que escreveu teriam outro relevo. Seus juízos sobre autores e peças são sempre de extraordinária acuidade, sem os equívocos habituais em quem não mostra sensibilidade para a linguagem do palco. Gide examina com agudeza incomum a obra dos clássicos e dos contemporâneos, e, se lhe eram de absoluta familiaridade os gregos e Shakespeare, para não se mencionar o lugar-comum do domínio dos franceses dos séculos anteriores, ele sempre procurava atualizar a leitura. Em 15 de março de 1947 Gide se diz atrasado com o teatro contemporâneo, e se põe em dia com Marcel Achard, Salacrou (de quem leu seis peças) e Sartre, cuja obra *A Prostituta Respeitosa* ele toma como uma espécie de obra-prima.

Além desse interesse intelectual pela produção dramática, Gide traduziu com extraordinário carinho e competência obras como *Hamlet* e *Antônio e Cleópatra,* de Shakespeare, e adaptou para o palco, juntamente com Jean-Louis Barrault, *O Processo,* de Kafka, e sozinho o seu próprio romance *Os Subterrâneos do Vaticano.* De uma forma ou de outra, o teatro atravessa a vida inteira de Gide, mesmo que ele se aborrecesse com os espetáculos e preferisse a leitura solitária dos textos. E foi esse convívio, apesar de tudo, que tornou curiosas as peças *Saül* e *Le Roi Candaule,* e explica o melhor domínio artesanal de *Édipo. Perséphone,* ópera em três

quadros, e *Le Treizième Arbre,* "plaisanterie" em um ato, incluídas no volume *Théâtre* (Editions Gallimard, 1942), não revelam a mesma ambição artística dos outros títulos. E nem *Robert ou l'intérêt général,* peça em cinco atos, que forma a segunda parte do volume *Littérature engagée,* de 1950.

Saül, a primeira peça de Gide, escrita em 1896 (quando o autor contava 27 anos), só chegou ao palco do "Vieux Colombier" de Paris em 1922, na direção de Jacques Copeau. *Le Roi Candaule,* concluída em 1900, teve lançamento mais rápido, estreando no ano seguinte, no "Nouveau-Théâtre" de Paris, na encenação de Lugné-Poe. Gide sempre foi apresentado por nomes do mais alto mérito, como aconteceu com *Édipo* (levado por Georges Pitoeff) e ocorreria em 1934 com *Perséphone,* na Ópera de Paris (música de Strawinsky e orquestra regida pelo compositor, coreografia de Kurt Joss e montagem de Ida Rubinstein e Jacques Copeau), e em 1939 com *Le treizième arbre,* no Teatro Charles de Rochefort de Paris, na encenação de Marcel Herrand. Só *Robert ou l'intérêt général* teve sua primeira apresentação no Teatro Municipal de Tunis, em 1946, pela companhia *l'Essor* (Teatro para todos), animada por Alexandre Fichet e com Yves Desprey no papel-título. O problema teatral de Gide foi que a dramaturgia não espera a lenta consagração, que glorificou décadas depois seus livros precursores, e o desestímulo do reduzido público e a crítica jornalística incompreensiva não o aproximaram do palco com a contumácia desejável (mais de trinta anos separam *Édipo* de *Le Roi Candaule*). Uma edição de trezentos exemplares pode esperar anos para esgotar-se, sobrevivendo pelo apreço de uns poucos. Já um espetáculo que não atrai público define de imediato o irremediável

fracasso. Gide, aliás, não se iludia com a acolhida ao seu teatro. Em 15 de julho de 1922, ele faz esta admirável confissão no *Diário:* "Eu só conheci, ao longo de minha 'carreira', fracassos; e até eu posso dizer que a enormidade do fracasso foi em proporção à importância da obra e de sua originalidade, de sorte que foi a *Paludes,* às *Nourritures* e aos *Subterrâneos* que devi os piores. De todos os meus livros o que, ao contrário, me valeu os elogios mais nutridos, os mais quentes e os mais imediatos, foi aquele que (não o menos realizado talvez) permanece mais fora de minha obra, que me *interessa* menos (eu tomo essa palavra no seu sentido mais sutil) e que, tudo somado, eu veria desaparecer de melhor grado. Como, depois disso, eu me espantaria que *Saül* fosse tão friamente acolhido pela crítica? Ela só viu declamação, como só via frases em minhas *Nourritures.* Não podem vocês reconhecer um soluço a menos que ele tenha o mesmo som que o de vocês?".

Gide sentia o maior apreço por *Saül.* Em 15 de julho de 1931, anotou no *Diário* que, ao reler a peça, ela lhe apareceu como uma das melhores coisas de sua autoria, e "talvez a mais surpreendente. Vão descobri-la mais tarde e se espantarão sem dúvida que ela tenha podido ficar tanto tempo despercebida". *Saül* continua despercebida até hoje e não parece que, dessa vez, Gide demonstrasse a sua habitual penetração crítica. Dificilmente a obra sairá do esquecimento, a menos que se deseje reencená-la numa homenagem póstuma ao grande escritor. Espanta que Gide não percebesse, trinta e cinco anos depois, a fragilidade formal da peça, comprometendo-a irremediavelmente para uma encenação.

A idéia de *Saül* coloca-se entre os temas sedutores, capazes de sugerir os grandes textos. O rei bíblico toma

ciência, pelos adivinhos, de que seu filho Jonathan não o sucederá no trono. Por isso, ordena a morte de todos os feiticeiros: quando for a única pessoa a conhecer o futuro, crê que poderá mudá-lo. A sucessão dos episódios, porém, não faz mais que realizar o presságio com força inexorável. O adolescente Davi vence o gigante Golias e se anuncia sua realeza como, há tempos, se predissera a de Saul. O fascínio de Saul pelo efebo e a amizade dele por Jonathan não evitam a luta armada e a morte de pai e filho no campo de batalha. Davi, depois de afirmar que não detestava Saul, ordena um cortejo fúnebre para os vencidos, com pompa real. O texto termina com a tentativa de reproduzir a grandeza trágica dos desfechos shakespearianos. O desenvolvimento do diálogo, contudo, não se organizou de forma a dar consistência dramática à história.

A técnica apresenta-se bisonha e às vezes sugere o inverossímil. Poucas cenas haverá tão frágeis como a da morte da rainha. Saul e ela, em oportunidades diversas, dizem que nunca se amaram, sem que se informe a razão. No segundo ato (a peça tem cinco), a rainha parece querer cativar Davi, enquanto Saul acompanha o diálogo atrás de uma coluna. Sem outras explicações, ele golpeia a rainha, que morre ali, numa cena despreparada dramaticamente, e que não tem conseqüências para o andamento da trama. Parece que Gide não sabia mais o que fazer com a rainha e decretou para ela esse fim abrupto, com o objetivo de descartá-la da ação. Uma cena como essa prova a falta de domínio cênico do autor, ainda não compenetrado das exigências específicas do palco.

Tudo no andamento da peça trai a insegurança técnica, prejudicando as proposições do autor. As personagens não se definem pela ação, mas, de forma confusa,

por meio de frases reveladoras, que ficam soltas no diálogo. No final, Saul diz aos demônios que gostaria de resumir-se em algumas palavras, antes de partir. E, diante de seu tumulto, pede que silenciem, porque "vocês vêem bem que eu falo ao público!" Brechtismo *avant-la-lettre,* que deveria ser tomado como inteligente antecipação do método de interpelar o espectador? No caso, o recurso parece deslocado, quebrando apenas a ilusão cênica. E o pretexto serve para Saul fazer a confissão derradeira: "Eu estou completamente suprimido".

O próprio Saul não está delineado com mão segura de ficcionista, perdendo-se a nitidez de seus traços psicológicos. Depois de haver assassinado pessoalmente a última feiticeira e de não ter conseguido aplacar seus demônios, ele não encontra mais forças, no seu íntimo, e diz ser tempo de reaproximar-se de Deus. Não se fundamenta, porém, esse propósito, que deixa de adquirir um sentido preciso. Nasceu ele de arrependimento e como ficará Saul? Essas perguntas e outras ficam sem resposta na peça, porque Gide compôs antes um drama cerebral do que uma obra de arte nascida de uma necessidade verdadeira.

O juízo final sobre *Le Roi Candaule,* drama em versos escrito em 1900 e lançado pelo grande encenador Lugné-Poe no ano seguinte, não difere muito das conclusões sugeridas por *Saul.* No prefácio da segunda edição da peça, de 1904, Gide reúne os comentários desfavoráveis ao espetáculo, para que o leitor medite sobre "a excelência da crítica dramática nos jornais do ano de 1901". Os recortes não permitem uma idéia sobre o teor completo das análises e é possível que Gide tenha razão quanto aos motivos dos julgamentos negativos. Nas notas do *Diário* de 9 de janeiro a 6 de fevereiro de 1908, Gide ocupa-se da montagem da peça em Berlim, que provocou

igual repúdio da imprensa alemã. Algumas citações de Gide mostram de fato a tolice dos comentários, aos quais ele contrapõe a excelência de alguns estudos divulgados em revistas. Podem os artigos ser mal fundamentados e incompreensivos, mas eles dão a medida de uma recepção fria ou mesmo hostil ao espetáculo. Dificilmente caberia hoje uma revisão dessa acolhida: *Le Roi Candaule* não tem condições de funcionar no palco.

No prefácio da primeira edição, Gide afirma que o "drama nasceu, talvez, simplesmente da leitura de Heródoto". Ali ele encontrou o ponto de partida para desenvolver a história do rei que permite a seu súdito Gygès ver nua a rainha. A peça modifica a história e a lenda, em função das necessidades dramáticas. E Gide admite também ter aproveitado a sugestão de um artigo em que, advogando "a liberdade moral", um autor de talento reprovava que "as classes dirigentes" não sabiam "tentar a educação do povo instituindo para ele certas exibições de belezas. O autor não dizia, e evitava dizê-lo, se o povo teria o direito de tocar. Penso que, muito inteligente para desconhecer que aí somente começava o interesse da questão, ele sabia preferir evitá-lo, sentindo muito graves as conseqüências, e temendo não poder mais mostrá-las. Disso nasceu meu *Candaule*".

Vê-se que Gide pretendia extrair implicações ambiciosas do tema. O texto apresenta mesmo certas colocações sociais que espantam no teatro de 1900. Ou Gide não dominava bem os problemas políticos ou, indeciso na forma teatral, fez que eles se esfumassem num vago simbolismo — a verdade é que a peça se torna ineficaz em relação aos seus propósitos. E, sob o prisma cênico, tem uma composição dura, convencional, não cativando o leitor e talvez muito menos o público.

Candaule exprime o seu traço psicológico peculiar numa fala aos convivas da festa palaciana: "Minha felicidade parece / Tirar sua força e sua violência de outrem. / Parece-me às vezes que ela não existe/ A não ser no conhecimento que têm dela os outros,/ E que eu não possuo/ A não ser quando sabem que eu possuo./ (...) Senhores, acreditem, é principalmente/ Quanto aproveitam de minha riqueza,/Que eu a sinto". Já uma típica personagem gidiana, Candaule acrescenta que, para ele, possuir é experimentar. Arriscar é a outra forma da felicidade — a dos ricos, a sua. O prazer do risco, da disponibilidade permanente, tão característico da ficção madura de Gide, é o substrato da natureza de Candaule. Por isso o rei se dispõe a mostrar sua bela mulher Nyssia, nua, ao pobre pescador Gygès, que ele hospeda no palácio.

A trajetória de Gygès é diferente. De poucos bens ele dispõe: um deles é a sua miséria. E os poucos bens ele gosta de desfrutar sozinho. Assim a sua mulher Trydo. Mas um cortesão diz que Trydo lhe é infiel, e Gygès a mata. Mais uma vez, no teatro de Gide, uma morte em cena não traz conseqüências realistas, e a ação prossegue. O rei passa a Gygès o anel milagroso encontrado no peixe que ele pescou, e esse anel deixa invisível quem o põe no dedo. Gygès contempla a rainha, apaixona-se por ela, dá-lhe a melhor noite de amor de sua vida. E, quando diz a Nyssia que foi ele quem a amou, a rainha instiga-o a matar Candaule. Gygès mata-o, Nyssia declara Gygès seu esposo, e portanto rei, e os convivas bebem à felicidade do novo monarca.

Teria Gide conseguido extrair uma lição exemplar da história? Pode-se imaginar que o miserável assume a consciência de seus direitos e os exerce, afinal? O forte

homem do povo teria mais energia que a nobreza decadente? E a mulher de Gygès se entregou antes no palácio, por ser impossível resistir aos poderosos? Essas e muitas outras perguntas levantam-se do texto, sem que as respostas favoreçam o resultado artístico. Gide não soube tratar com clareza a história e na peça ela permanece uma lenda fantasiosa, sem poder de convicção. Não é preciso duvidar da verdade de um anel com tais poderes para desacreditar da verossimilhança dos episódios. Outro desenvolvimento teatral teria dado consistência aos fatos. A forma bisonha compromete, mais uma vez, a eficácia cênica.

Gide procurou defender a validade da peça argumentando que todo caráter novo, no teatro, parece um caráter de exceção: "O público, antes de admiti-lo, protesta. No teatro, o que sai da convenção parece falso. O teatro vive de convenções". Haveria, para o público, sentimentos naturais e outros que não o são. "Todos os sentimentos estão no homem, mas há alguns, não obstante, que são chamados exclusivamente naturais, em lugar de serem chamados apenas mais freqüentes". Gide conclui que "tudo o que faz Candaule é natural" e ninguém o duvida. Somente, ser natural, ou aceitável como natural, não é tudo. Candaule não foi desenvolvido com o vigor e a riqueza dos grandes caracteres. Parece capricho o que deveria ser compulsão em sua conduta.

O prefácio de *Robert ou l'intérêt général* esclarece o ponto de vista de Gide a respeito da própria peça. Uma primeira versão, escrita no tempo da "lua de mel" com o Partido Comunista, era muito tendenciosa. Ele reconheceu que o texto não valia grande coisa, mas, obcecado por certas sugestões do tema, tentou transformar em "comédia de caracteres" o conflito social. Os amigos con-

tinuam a achar o resultado muito mau. E, dessa vez, Gide teme que eles tenham razão.

Como não se conservou a primeira versão, vale sobre ela o juízo do próprio Gide. A peça publicada, porém, padece dos mesmos vícios que, a seus olhos, invalidaram a tentativa inicial. Vê-se que Gide, sem efetivo empenho humano no problema, desejou fazer uma reflexão intelectual sobre o chefe de indústria que age em termos de interesses econômicos e financeiros, e para quem tudo o mais não conta. Quanto à personagem, resta uma caricatura, a nenhum tempo contestada por um mergulho interior. E a própria situação é falsa, elaborada mentalmente e sem ter nascido de um impulso espontâneo do ficcionista.

O início lembra *Os Subterrâneos do Vaticano,* porque Robert Dormoy se aproxima de Boris Orlov, que se revela ser seu irmão, fruto de um "pecado" do pai, como Julius de Baraglioul é irmão de Lafcádio Wluiki, filho natural do conde Juste-Agénor de Baraglioul. As preocupações políticas do momento já levam Gide em outra direção, contudo. Robert tem a sua família, rica e bem instalada, enquanto Bóris, inventor sem recursos, criou a duras penas a sua. Ivan, filho de Bóris, é operário na fábrica de Robert e líder da greve que deflagra. Michel, filho de Robert, não aceita a posição do pai e encontra refúgio na casa do tio, inclusive no amor pela prima Vera. Entre outras personagens, cita-se ainda Rabot, antigo operário hoje a serviço de Robert e que, traidor de sua classe, não poderia deixar de ser o vilão da história. Rabot gosta de Vera e, como ela não o aceita, denuncia as ligações de Michel ao pai e depois o mata com um tiro, quando ele vem à frente de um piquete de grevistas. A própria Vera faz justiça, atirando em Rabot. Além da

melodramaticidade desse desfecho, Gide comete outro erro, imperdoável num escritor de sua envergadura. Robert consente em ajudar a causa de Vera na Justiça, desde que Bóris lhe dê de graça a patente do invento, que antes seria negociada a bom preço, embora com dinheiro de outrem. A política deliberada estragou até algumas produções do sutil Gide, que se apresenta aqui irreconhecível.

Não bastando essas falhas graves, Ivan parece um boneco, exprimindo-se pela cartilha do marxismo. Diz ele em certo momento a Michel: "Nós não temos nada com indivíduos, mas com classes. É inútil, você será sempre um burguês". Depois, Ivan se define: "Eu não conheço e não quero conhecer a não ser o coletivo. Um proletário faz parte de uma classe e deve confundir-se com ela, quando esta classe reivindica seus direitos. O que é preciso para obtê-los não são os franco-atiradores; é a ordem e a disciplina". Custa a imaginar que, mesmo obinubilado pelo pensamento revolucionário, Gide tenha escrito essas tolices.

No campo do teatro, Gide fez ainda a adaptação de seu romance *Os Subterrâneos do Vaticano,* estreada na *Comédie Française,* em dezembro de 1950, e, juntamente com Jean-Louis Barrault, de *O Processo,* de Kafka, lançada no Théâtre Marigny de Paris em outubro de 1947 (este último espetáculo foi trazido ao Rio de Janeiro, em 1950, na primeira excursão da Cia. Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault à América do Sul, numa temporada que incluía também *Édipo*). Pode-se afirmar que, transpondo para o palco obras que atingiram um alto nível, no veículo de origem, Gide contava de início com a curiosidade da crítica e do público. Não há como negar o interesse tanto de *Os Subterrâneos* como de *O Processo.*

Quanto à obra de Kafka, não obstante as reservas da im-

prensa francesa, pode-se afirmar que a montagem oferecida no Municipal carioca não só foi muito bem acolhida pela platéia, mas também, dentro de um repertório eclético, que reunia gêneros muito diversos e sempre excelentemente interpretados (Shakespeare, Molière, Feydeau, Marivaux, Gide e Claudel), mostrava um cunho de modernidade e de vanguarda que abriria novos caminhos para as incipientes experiências brasileiras. A síntese de *ismos* empreendida no espetáculo alargou de repente os horizontes do nosso teatro, dentro de rigorosa exigência intelectual e com uma extraordinária utilização dos meios físicos do intérprete. Por que, então, não considerar essa a melhor realização teatral de Gide? É que, apesar de tudo, se sente que se trata de adaptação cênica, vinculada ao original. E, por mais que Gide e Barrault tenham sido felizes na versão para o palco, o romance continua muito superior à peça. E o mesmo sucede com *Os Subterrâneos do Vaticano*. Na obra gidiana, *Édipo* representa sua contribuição mais importante para o teatro.

E, até em *Teseu,* seu testamento espiritual, concluído em 1944, Gide retorna a *Édipo* (a peça *Le treizième arbre* também volta a mencioná-lo, afirmando o Doutor que "na maior parte do tempo, em nossos dias, Édipo não casa com sua mãe. Ele se contenta em cobiçá-la"). Teseu é o herói realizado, a projeção que Gide fazia do próprio destino. No final do livro, ele pode afirmar: "É-me doce pensar que, depois de mim, graças a mim, os homens se reconhecerão mais felizes, melhores e mais livres. Pelo bem da humanidade futura, realizei minha obra. Vivi". E ele coteja sua existência com a de Édipo, que encontrou a sabedoria e a paz por outro caminho. Teseu sabe que triunfou por toda parte e sempre, "mas era num plano que, junto de Édipo, me aparecia todo

humano e como inferior" — segundo observa. Teseu não compreendia bem o gesto de Édipo, vazando os próprios olhos, e pediu uma explicação, que não o satisfez, ou que ele, conforme admite, não compreendeu. Disse-lhe Édipo que, diante do horror que deparou, sentiu "a imperiosa necessidade de protestar". E o alvo não foram propriamente seus olhos, mas a tela, o cenário em que se debatia, a mentira em que não acreditava mais — para tocar a realidade.

Édipo, nesse confronto com Teseu, valorizou o que "tinha de augusto e de redentor o sofrimento". Ele chegou a um estado de felicidade supra-sensível, que recompensa amplamente os males que sofreu, e sem os quais não o teria logrado. Teseu louva a sabedoria sobre-humana professada por Édipo. E admite a bênção que está ligada à pessoa dele, sendo benfazeja a terra onde repousarão seus ossos. Está claro que, no final, Gide se identifica a Teseu, que representa um estádio mais avançado do que Édipo — a sabedoria de quem usufruiu os bens terrestres, sem aniquilar-se perante uma autoridade divina. Mas, para alcançar esse despojamento, essa liberdade, esse gosto dos frutos da terra, Teseu teve de sacudir toda a formação religiosa, isto é, purgou-se da exigente moral de Édipo. Teseu é o homem livre que superou o protestante Édipo. A serenidade de Teseu, entretanto, foi conquistada depois da catarse a que Édipo se submeteu. Édipo é a passagem obrigatória de todo homem que atinge a idade adulta, e sem a qual sua experiência pareceria pobre. Não se consegue ser Teseu sem se ter confrontado com Édipo: em outras palavras, a cegueira do herói abre o caminho ao fim do qual o homem poderá encontrar-se. Gide só produziu Teseu porque havia assumido às últimas conseqüências o destino de Édipo.

2. PRINCÍPIOS ESTÉTICOS DESENTRANHADOS DAS PEÇAS DE PIRANDELLO SOBRE TEATRO

É natural que Pirandello, ao meditar sobre o teatro em suas peças, adotasse a perspectiva do dramaturgo, valorizando o texto no conjunto do fenômeno cênico. Um autor que renovou a literatura dramática deveria forçosamente atribuir-lhe um significado especial entre os vários elementos do espetáculo. À medida, porém, que ele amadureceu e se familiarizou com os problemas da vida teatral, sua visão foi perdendo a possível unilateralidade e passou a refletir um equilíbrio bastante próximo dos modelos correntes em nossos dias.

Seis Personagens à Procura de um Autor, a primeira peça da trilogia do "teatro dentro do teatro" (as duas outras são *Cada Qual à Sua Maneira,* tradução literal de *Ciascuno A Suo Modo,* e *Esta Noite Improvisamos,* título da montagem brasileira de *Questa Sera Si Recita a Soggetto*), não só já desenvolve os temas fundamentais da

estética pirandelliana mas, desmontando para o público o processo da criação, é talvez a obra mais fascinante do dramaturgo e um dos documentos fundamentais sobre a experiência criadora na história literária.

A trama baseia-se num artifício, perfeitamente justificável no universo da ficção: seis personagens, recusadas pelo autor que as concebeu, procuram alguém que as passe para a obra realizada. O artifício está em que, no teatro, essas personagens surgiriam com a sua própria substância diante de todos, não mediadas pelo ator. Em conseqüência, o público estaria vendo as personagens em estado puro, sem a modificação imposta pelo crivo do intérprete.

Pirandello utiliza-se desse recurso para examinar a relação personagem-intérprete ou, em outras palavras, dramaturgo-ator. Nessa altura de sua vida (Pirandello nasceu em 28 de junho de 1867 e faleceu em 10 de dezembro de 1936, e *Seis Personagens* foi encenada pela primeira vez em 10 de maio de 1921, no Teatro Valle de Roma, pela Cia. Niccodemi, com Vera Vergani e Luigi Almirante nos principais papéis), ele ainda via o texto literário como o valor definitivo, que a presença do intérprete só poderia deturpar. Na imaginação do autor, a personagem teria uma essência que, vista de fora, se aproximaria da caricatura. A verdade da criatura humana é inalcançável e a mais séria tentativa de captação desvenda apenas um ou outro de seus dados e não a imagem inteira. Do ponto de vista rigoroso do autor, o teatro se definiria como um equívoco, porque participa de sua realidade a traição ao sentido original das palavras.

Não é de estranhar esse radicalismo teórico, porque ele se nutre do conceito de incomunicabilidade, subjacente em todo o pensamento pirandelliano. Se um homem não

se revela totalmente a outro, por que a personagem se desnudaria para o intérprete? Na dramaturgia, esse conceito, ao invés de fechar a personagem em obscuridade, abre-a para uma série infinita de possíveis, sem o risco de a dissolução decompô-la em fragmentos inidentificáveis.

O procedimento pirandelliano funda-se em algumas crenças, assumidas até as últimas conseqüências. Em primeiro lugar, eu posso crer-me alguém, mas sou tantos quantas são as pessoas que me contemplam, já que as imagens não se igualam. A personagem, dessa forma, se enriquece pelas diferentes visões que sugere, abrindo-se a uma gama imensa de exegeses. Por outro lado, se eu me creio hoje um, essa pessoa não é a mesma de ontem e não será igual à de amanhã. O fluxo da vida pode acumular imagens parecidas, numa mesma linha direcional, mas ninguém estará fixado numa realidade única e imutável. Pode-se concluir que essa premissa psicológica resultará em extraordinária riqueza estética.

Seis Personagens fornece a maioria desses dados ao leitor, que precisa apenas escolhê-los no texto. Uma réplica do Pai sintetiza muito bem o problema da diversidade da personagem: "O drama, para mim, está todo nisto: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser "um", o que não é verdade, porque é "muitos"; tantos, quantas as possibilidades de ser que existem em nós: "um" com este; "um" com aquele — diversíssimos! É com a ilusão, entretanto, de ser, sempre, "um para todos", e sempre "aquele um" que acreditamos ser, em cada ato nosso. Não é verdade! Não é verdade! Percebemos bem isso, quando, em qualquer de nossos atos, por um acontecimento infeliz, ficamos como que enganchados e suspensos e nos damos conta de não estarmos, por in-

teiro, naquele ato, e que seria, portanto, uma injustiça atroz, julgar-nos só por isso, manter-nos enganchados e suspensos no pelourinho, durante uma existência inteira, como se toda ela se resumisse naquele ato!" (ver *Seis Personagens à Procura de um Autor,* tradução de Brutus D. G. Pedreira, volume I do Teatro de Pirandello, Editora Civilização Brasileira S.A., 1972, pp. 43-44).

Como a personagem está fixada no texto e um homem varia a cada momento do cotidiano, o Pai observa: "Uma personagem, senhor, pode sempre perguntar a um homem quem ele é. Porque uma personagem tem, verdadeiramente, uma vida sua, assinalada por caracteres próprios, em virtude dos quais é sempre "alguém". Enquanto que um homem — não me refiro ao senhor, agora (ele se dirige ao Diretor) — um homem, assim, genericamente, pode não ser ninguém". E explica: "Apenas para saber se, realmente, tal como é agora, o senhor se vê... como vê, por exemplo, na distância do tempo, o que era em outra época, com todas as ilusões que então se forjava, com todas as coisas, dentro e em redor de si, como então lhe pareciam — e eram, realmente, para o senhor! Pois bem! tornando a pensar naquelas ilusões que, agora, o senhor não mais se forja; em todas aquelas coisas que, agora, não lhe "parecem" mais como "eram", para o senhor, em outro tempo, não sente faltar-lhe, já não digo estas tábuas do palco, mas a própria terra, debaixo dos pés, considerando que, do mesmo modo "este", como o senhor se sente agora, toda a sua realidade de hoje, assim como é, está destinado a parecer-lhe ilusão, amanhã?..." (p. 99).

Não há contradição entre esse "alguém" definido da personagem e a matéria humana fluida de que ela se nutre. Porque a personagem incorpora as contradições

aparentemente inconciliáveis do homem e apenas as fixa *numa forma* imutável. Daí, no dizer de Pirandello, a consistência maior da personagem em relação ao homem. A peça dá às seis personagens, desde o seu aparecimento no palco, uma realidade mais verdadeira que a dos frágeis seres humanos, e confere à sua criação um valor de permanência que não existe na finitude das criaturas comuns.

Veja-se, já na entrada, como Pirandello descreve as Personagens: "As Personagens não deverão aparecer como "fantasmas", porém como "realidades criadas", construções imutáveis da fantasia e, por conseguinte, mais reais e consistentes do que a volúvel naturalidade dos Atores" (p. 13). Adiante, o Pai explicita esse pensamento: "Há seres vivos, mais vivos que aqueles que respiram e vestem roupas! Menos reais, talvez, porém mais verdadeiros" (p. 18). E, ao narrar que o autor que as criou vivas e não quis, depois, ou não pôde, materialmente, metê-las no mundo da arte, ele perora em favor da personagem: "E foi um verdadeiro crime, senhor (desperdiçar essas personagens), porque quem tem a sorte de nascer personagem viva, pode rir até da morte. Não morre mais! Morrerá o homem, o escritor, instrumento da criação; a criatura não morre jamais! E, para viver eternamente, nem mesmo precisa possuir dotes extraordinários ou realizar prodígios. Quem era Sancho Pança? Quem era Dom Abbondio? E, no entanto, vivem na eternidade, porque, germes vivos, tiveram a felicidade de encontrar a matriz fecunda, a fantasia que os soube criar, que os fez viver para a eternidade!" (p. 20)

A circunstância de que a realidade do homem pode mudar de hoje para amanhã é mais um argumento a favor da personagem. A imutabilidade da personagem

constitui sua diferença do homem, como afirma o Pai: se a realidade humana muda, "a nossa não! Está vendo? A diferença é esta! Não muda, não pode mudar, nem ser outra, jamais, porque já está fixada — assim — "esta" — para sempre — (é terrível, senhor!) realidade imutável, que devia dar-lhes um arrepio, ao aproximarem-se de nós!" (p. 101). E se a personagem é imutável, tem uma realidade tão própria que o autor não pode alterá-la ao seu arbítrio. O Pai explica: "Quando as personagens são vivas, diante de seu autor, este não faz outra coisa senão segui-las, nas palavras, nos gestos que, precisamente, elas lhe propõem. E é preciso que ele as queira como elas querem ser; e ai dele, se não fizer isso! Quando uma personagem nasce, adquire logo tal independência, mesmo em relação ao seu autor, que pode ser imaginada por todos, em várias outras situações, nas quais o autor nem pensou colocá-la, e adquirir, também, às vezes, um significado que o autor nunca sonhou dar-lhe!" (pp. 101-2)

A personagem é, assim, para Pirandello, um ser concreto e acabado, sem as imperfeições humanas. Ela seria o produto superior da criatividade, pois "a natureza se serve da fantasia humana como instrumento para prosseguir, em nível mais alto, a sua obra de criação" (p. 18). E ela enriquece o registro civil, porque "se nasce, para a vida, de tantos modos, de tantas formas... Árvore ou pedra, água ou borboleta... ou mulher... E (...) se nasce, também, personagem!" (p. 18). Acrescentada à natureza como criatura viva, pelo prodígio da invenção do autor, a personagem passa a reagir com a sua coerência própria que, no confronto imaginário com o ator, provocaria inevitavelmente um conflito.

Em diversos momentos de *Seis Personagens* esse conflito se torna agudo, como se Pirandello quisesse demons-

trar a impraticabilidade da passagem da obra ao público, por intermédio do ator. A Enteada, por exemplo, não se vê na Primeira Atriz, que deve interpretá-la. O Pai fala na "expressão" das Personagens, ao que o Diretor objeta: "Qual nada! Aqui, ela se torna matéria à qual dão corpo e aspecto, voz e gesto, os atores, que, não o esqueça, têm sabido dar expressão a matéria bem mais alta. A de vocês é tão pequena, que, caso se mantenha em cena, o mérito — pode crer! — caberá inteiramente aos meus atores" (pp. 60-61). Não obstante a defesa que o Diretor faz do intérprete, elevando sua função dentro do processo do teatro, o impasse continua, com a nova argumentação do Pai: "... a representação que fará, mesmo pondo em prática todos os recursos de caracterização, para ficar parecido comigo... (ele se refere ao Primeiro Ator) acho que, com essa altura... (*Todos os Atores riem.*) dificilmente poderá ser uma representação de mim, como realmente sou. Será, antes — pondo de parte o aspecto — será, mais exatamente, como lhe parece que sou, como o senhor me sente — se é que me sente — e não como eu me sinto, dentro de mim. E acho que isto deve ser levado em conta por quem for chamado a julgar-nos" (p. 62).

O drama prossegue quando a Enteada explode em riso e a Primeira Atriz se recusa a "fazer de palhaça" para ela. O Pai a justifica: por mais que admire os Atores, eles "não são nós..." (p. 84). O Primeiro Ator e a Primeira Atriz interpretam bem os papéis do Pai e da Enteada: "Creia, porém, que, a nós, nos parece outra coisa, que quer ser a mesma e, no entanto, não é". E o Pai esclarece: "Uma coisa... que se torna deles... e não é mais nossa" (p. 84).

O Filho, adiante, dialogando com o Diretor, mostra-lhe a impraticabilidade da realização do espetáculo: "Mas não compreendeu, ainda, que não pode fazer esta peça? Nós não estamos dentro do senhor e os seus atores nos olham de fora. Parece-lhe possível que se viva diante dum espelho que, além do mais, não satisfeito com gelar-nos, ao refletir a imagem da nossa própria expressão, a restitui a nós como um esgar irreconhecível de nós mesmos?..." (p. 111) Pirandello atribui tanta realidade à personagem que a peça termina com a morte do Rapazinho de 14 anos, irmão da Enteada. Ele se dá um tiro de revólver e, quando a Primeira Atriz constata que ele morreu, o Primeiro Ator objeta: "Morto o quê! Ficção, ficção! Não acredito!..." Os Atores se dividem, considerando ficção ou realidade a morte, e o Pai exclama: "Mas que ficção! Realidade, realidade, senhores! Realidade!..." Sem suportar essa carga de tragédia, o Diretor deseja a volta ao nosso cotidiano prosaico: "Ficção, realidade! Vão todos para o diabo que os carregue! Luz! Luz! Luz! Luz!" (p. 117) O que não impede que se projetem, por fim, as sombras das Personagens, como realidades tangíveis, que assustam o estreito racionalismo do Diretor.

Embora a peça seja, fundamentalmente, uma reflexão sobre a personagem e seu relacionamento com o ator, Pirandello trata nela de outros aspectos do teatro. Ainda quanto ao ator, ele não deixa de satirizar o seu vedetismo: ao começar o ensaio, a Primeira Atriz está, como sempre, atrasada, e surge com um "chapelão petulante" e um cãozinho no braço. Não há indicações de que Pirandello tenha desejado renovar todos os aspectos do espetáculo, porque ele se limita a anotar, por exemplo, a colaboração do Ponto, não aceita hoje em dia, e a referir o procedi-

mento cenográfico da época, incompatível com as exigências estéticas de agora. A peça começa quando vão iniciar-se os ensaios do segundo ato de *Il Giuoco delle Parti* (traduzida por *A Cada Qual o seu Papel*) e, como a rubrica menciona "uma estranha sala de jantar e de estudo" em casa de Leone Gala, o Diretor diz ao Assistente: "Poremos o gabinete vermelho" (p. 10). Pirandello não parece insurgir-se, assim, contra a prática antiga de se aproveitarem para as mais diferentes peças cenários já construídos e incorporados ao acervo da companhia.

No diálogo com o Diretor, o Pai sintetiza com felicidade a questão da verossimilhança, tratada já na *Poética* de Aristóteles. Escreveu Aristóteles: "...não é ofício de poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessariamente" (ver Poética, tradução de Eudoro de Sousa, Guimarães & Cia. Editores, Lisboa, prefácio datado de março de 1951, p. 82). O Pai diz ao Diretor: "Oh, senhor, sabe muito bem que a vida é cheia de infinitos absurdos, os quais, descaradamente, nem ao menos têm necessidade de parecer verossímeis. E sabe por que, senhor? Porque esses absurdos são verdadeiros" (*Seis Personagens,* p. 16). E completa: "Digo que, ao pensarmos nesses absurdos verdadeiros, que nem mesmo verossímeis nos parecem, vemos que a loucura consiste, justamente, no oposto: em criar verossimilhanças que pareçam verdadeiras. E essa loucura, permita-me que lhe observe, é a única razão de ser da profissão dos senhores" (p. 17).

Aristóteles inscreveu na própria definição de tragédia que ela é imitação de ações e não de homens (*Poética,* pp. 76-77), e Pirandello retoma o problema, preocupado em defender-se da acusação que sempre lhe fizeram de

cerebralismo, de "filósofo", de debatedor de idéias, o que deixaria em segundo plano a ação propriamente dita. O Diretor, interrompendo uma réplica da Enteada, fala: "Vamos aos fatos, meus senhores, vamos aos fatos! Isso são discussões." Ao que o Pai responde: "Exatamente! Mas um fato é como um saco: vazio, não fica de pé. Para que fique em pé, é preciso por-lhe dentro a razão e o sentimento que o determinaram" (pp. 41-42). A verdade é que Pirandello, embora possa parecer, numa análise superficial, um sofista que se deleita em realizar jogos cerebrais, funda a sua obra numa ação dramática feita ao mesmo tempo de paixão e de razão.

Em *Seis Personagens,* Pirandello esboça o tema da improvisação e o debate sobre o papel do Diretor no conjunto do espetáculo, os quais ele aprofundará em *Esta Noite Improvisamos.* O Diretor de *Seis Personagens* entusiasma-se com a perspectiva de encenar o drama dessas criaturas que, de repente, invadem o palco onde se ensaia. O Terceiro Ator comenta que ele deseja fazê-los improvisar um drama, ao que o Galã acrescenta: "Nem mais, nem menos! Como os atores da *Commedia dell'Arte*" (p. 51). Mas a Ingênua (não haverá ironia, em sua escolha, para dizer a réplica?) explica a atitude do Diretor como vaidade, a "vaidade de figurar como autor" (p. 52). Já aí Pirandello introduz a polêmica contra os encenadores que, a partir do começo do século, assumiram a tal ponto a autoria do espetáculo que passaram a utilizar o texto como pretexto para as suas lucubrações pessoais. Nessa fala da Ingênua, Pirandello caricatura a ambição autoral do Diretor, que gosta de sobrepor-se ao significado do texto.

Muitas das idéias desenvolvidas em *Seis Personagens* encontram-se no ensaio *L'Umorismo,* de 1908. Aí, Piran-

dello teoriza sobre problemas que surgirão, na peça, em forma dramática. Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem do livro, que parece extraída da peça: "E justamente as várias tendências que marcam a personalidade fazem pensar com seriedade que não seja *uma* a alma individual. Como considerá-la *uma,* com efeito, se paixão e razão, instinto e vontade, tendências e idealidade, constituem, de certo modo, outros tantos sistemas distintos e móveis, que fazem que o indivíduo, vivendo ora um ora outro entre eles, ora algum compromisso entre duas ou mais direções psíquicas, apareça como se verdadeiramente existissem nele mais almas diversas e até opostas, mais e opostas personalidades? "Não há homem", observou Pascal, "que difira mais de outro do que de si mesmo, na sucessão do tempo" (ver *Saggi di Luigi Pirandello,* a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Arnoldo Mondadori Editore, 1952, p. 165).

O gosto do contrário, que está na gênese da personagem pirandelliana, define o humorismo. Escreveu Pirandello: "O humorismo consiste no sentimento do contrário, provocado pela especial atividade da reflexão que não se oculta, que não se torna, como ordinariamente na arte, uma forma do sentimento, mas o seu contrário, também seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue o corpo. O artista comum cuida somente do corpo: o humorista cuida do corpo e da sombra, e talvez mais da sombra que do corpo; anota todas as brincadeiras dessa sombra, como ela ora se alonga e ora se achata, quase a fazer trejeitos para o corpo, que no entanto não o calcula e não se importa com isso" (p. 175). Pode-se concluir, sem dificuldade, que Pirandello, ao enfrentar o problema da estética teatral, na dramaturgia, já havia elaborado um sistema, de que as peças são uma resultante.

Cada Qual à Sua Maneira (estreada em 22 de maio de 1924, no Teatro dei Filodrammatici de Milão, pela Companhia Niccodemi) encara os problemas da estética teatral por outro ângulo, não abrangido pela temática de *Seis Personagens*. A situação básica nasce da circunstância de que Pirandello teria escrito uma peça inspirada no suicídio do escultor La Vela, que surpreendeu a noiva, a atriz Amélia Moreno, nos braços do barão Nuti. O conflito maior decorre da presença dos inspiradores do texto no espetáculo. Trata-se de uma peça *à clef*, que sugere a Pirandello uma reflexão sobre o binômio vida-arte.

Na ficção baseada no acontecimento real, comenta-se numa festa que o jovem pintor Giorgio Salvi (o escultor La Vela) se matou por causa da atriz Délia Morello (a atriz Amélia Moreno), envolvida com Michele Rocca (o barão Nuti). Os amigos Doro e Francesco discutem sobre Délia Morello e, no dia seguinte, ambos mudam de idéia: cada qual se convenceu das razões do adversário, o que demonstra, mais uma vez, que o verso e o reverso pouco se distinguem para Pirandello.

Délia, cientificada da defesa que Doro fez dela, procura-o para agradecer-lhe, já que se reconheceu nas razões por ele apresentadas. Na realidade Délia desejou ser surpreendida na situação constrangedora pelo noivo, a fim de evitar, dessa forma, o casamento. As considerações desembocam na certeza de que ninguém conhece efetivamente os motivos de seus impulsos — eles permanecem na obscuridade. Mas a descoberta ou a justificação dos impulsos das personagens são menos importantes que as conseqüências de seu inter-relacionamento e as indagações no campo próprio da arte.

Os protagonistas da história verdadeira protestam contra a visão dada ao seu drama pelos atores, no palco.

Mas o barão e a atriz se encontram, nos bastidores, e se comportam como ocorreu no espetáculo nascido deles, isto é, são tomados por um amor fulminante. Nesse caso, pode-se afirmar que a vida imitou a arte — axioma de Oscar Wilde, que o esteticismo de Pirandello parece assumir. A vida da arte é mais verdadeira e duradoura que a vida real e, por isso, se converte em modelo para a frágil conduta humana. O Espectador Inteligente faz o seguinte comentário: "Fizeram forçosamente sob os nossos olhos, sem querê-lo, aquilo que a arte tinha previsto" (*Ciascuno a Suo Modo, Maschere Nude,* Arnoldo Mondadori Editore, primeiro volume, 1965, p. 219).

Outro ângulo curioso da peça é que a dialética pirandelliana incorpora os contrários em todas as questões. Há os espectadores favoráveis e os desfavoráveis ao espetáculo, bem como os críticos que o aceitam e os que o recusam. Pirandello inclui essas dicotomias no cerne da produção literária, como se ela necessitasse dos contrários para ficar de pé. Como se vê, a contradição em todos os campos é erigida em sustentáculo da própria obra de arte.

Pirandello incorpora os opostos como componentes de sua criação. Essa verdade já surgia no fato de as personagens se convencerem dos argumentos de seus adversários e os abraçarem como se tivessem nascido de si mesmas. O fenômeno exemplifica também o relativismo do raciocínio e da estética pirandellianos — uma sabedoria irônica, de quem nunca se sentiu dono da verdade e se pôs em questão, como a tudo o mais existente na terra. Se esse ceticismo pode parecer insatisfatório num mundo que reclama certezas, ele é muito mais aceitável e profícuo do que a maioria das verdades, sempre primárias e inadmissíveis, que nos são oferecidas.

O texto, embora se mova no mesmo clima nervoso e apaixonado das obras-primas pirandellianas, não esgota o tema proposto com a felicidade com que *Seis Personagens* examinou o seu. Talvez o achado de *Cada Qual à Sua Maneira* não tivesse o mesmo vigor exemplar da primeira peça da trilogia do "teatro dentro do teatro". A obra, do ponto de vista literário, parece um acréscimo à anterior, não uma criação inédita, equivalente a ela no plano da arte. De qualquer forma, desentranham-se dela princípios estéticos não contidos em *Seis Personagens.*

Esta Noite Improvisamos (lançada em 14 de abril de 1930, pelo Teatro Di Torino, companhia especialmente constituída para esse fim, sob a direção de Guido Salvini) encerra a trilogia, debatendo um tema da maior atualidade no campo da estética teatral. Ao fazer a "Premessa" aos três trabalhos, coligidos no primeiro volume da edição definitiva de seu teatro, Pirandello assim o distingue, caracterizando cada um deles: "A diversidade dos três trabalhos entre si resulta, além do seu argumento, da maneira e da qualidade dos próprios conflitos entre os elementos do teatro. No primeiro o conflito é entre as Personagens e os Atores e o Diretor; no segundo, entre os Espectadores e o Autor e os Atores; no terceiro, entre os Atores transformados em Personagens e o seu Diretor" (ver *Maschere Nude,* primeiro volume, p. 51).

O problema está deslocado, assim, em *Esta Noite Improvisamos,* do espetáculo para a perspectiva do diretor, que naquela época, em alguns casos, pretendia constituir-se a última instância do teatro. Não era mais a luta entre o autor e o intérprete, desejando o primeiro o respeito total à palavra, e, o segundo, a margem de inspiração que deve vivificar a presença no palco. O dr. *Hinkfuss,* diretor do espetáculo a ser encenado em *Esta Noite Impro-*

visamos, abole o nome do dramaturgo e pretende coordenar, sob a sua batuta, com base num conto de Pirandello, o desempenho que os atores improvisarão. Não se cogita apenas de estudar a posição do encenador dentro do espetáculo, com um texto qualquer. O dramaturgo quis caricaturar a volúpia autoral dos diretores que, sem o dom da criação literária, procuram substituir-se a ela e transformá-la em mero pretexto de espetáculo. O dr. Hinkfuss, para se configurar melhor a situação, aparece no limite extremo em que tenta extrair a montagem de uma novela e não de uma peça.

Os pressupostos estéticos do diretor se alinham na exposição que ele faz, à guisa de prólogo, respondendo às interpelações do público (nesse diálogo com o público, não estará Pirandello advogando a necessidade de participação total da platéia no espetáculo?). O raciocínio é tão preciso que basta citar as frases essenciais: "Seu nome (o do autor) não figura nem nos cartazes. Mesmo porque, de minha parte, seria injusto responsabilizá-lo pelo espetáculo desta noite. O único responsável sou eu! Escolhi uma pequena novela sua, como também poderia ter escolhido a de qualquer outro. Preferi a dele, porque dentre todos os escritores de teatro é, quem sabe, o único que compreendeu que a obra de um escritor acaba no momento mesmo em que ele acabou de escrever a última palavra. Ele se responsabilizará frente aos leitores e frente à crítica literária. Não pode nem deve responsabilizar-se frente aos espectadores e críticos dramáticos, que julgam sentados numa poltrona de Teatro. (. . .) Porque, no teatro, a obra de um escritor não existe mais. (. . .) A obra de um escritor está aqui (*mostra os papéis*). Que faço dela? Tomo-a, como matéria de minha criação cênica e sirvo-me dela como me sirvo da habilidade dos atores es-

colhidos para representar os papéis, segundo a interpretação que eu lhes dei. (. . .) Num outro teatro, com outros atores, outros cenários, outros movimentos e outras luzes, o senhor deve admitir que a criação cênica será fatalmente outra. E com isso me parece ter demonstrado que o que se julga no Teatro não é nunca a obra de um escritor — eterna no seu texto — mas, sim, esta ou aquela criação cênica que alguém faz, uma diferente da outra. Para julgar o texto seria necessário conhecê-lo; e isso no teatro não é possível, através de uma interpretação que, feita por certos atores, será uma, e, feita por outros, será fatalmente outra. A única solução seria que a obra pudesse representar-se por si mesma, não mais com os atores, mas com os próprios personagens que, por um milagre, assumissem corpo e voz. (. . .) As obras de arte vivem numa divina solidão fora do tempo" (os trechos citados são da tradução que Nydia Lícia fez para o espetáculo encenado por Alberto D'Aversa, em julho de 1961, no Teatro Bela Vista de São Paulo).

Nessas passagens, Pirandello configura, mais uma vez, a incomunicabilidade fundamental do texto de teatro, que, para transmitir-se, requer intérpretes, impossibilitados de preservar-lhe intacta a pureza. É esse um ponto de partida, a mesma consideração teórica de alguém que se coloca obrigatoriamente na perspectiva do escritor, mas que porá à prova todas as implicações do raciocínio.

O exame prático das premissas postas em causa, Pirandello fará no decorrer da ação, quando os atores improvisarem com base na história do conto *Leonora, addio* (divulgado em português no volume *A Morta e a Viva* — publicação da Livraria Martins Editora). *Esta Noite Improvisamos* retoma, assim, o processo de *Seis Personagens*: duas tramas superpõem-se — a da narrativa pro-

priamente dita, que é aqui a de "um caso de ciúme e dos mais tremendos, porque irremediável: o ciúme do passado", e a dos atores, às voltas com os papéis que devem viver, com o diretor e com o público. Pirandello deseja surpreender, num outro ângulo, o próprio fenômeno da criação artística.

O conto original é admirável e uma dramatização deveria levantar diversas questões teatrais. Implicitamente, Pirandello revela as diferenças entre a narrativa e o diálogo representado, ao transformar várias cenas do conto, para que possam ter consistência no palco. Não se trata apenas de efeito espetacular, matéria necessária ao teatro. A estrutura da história, armando-se no presente, exige ligações e nova escolha de episódios, capazes de ilustrar um curso de Dramaturgia. A seleção de *Leonora, addio,* entre tantos outros contos, igualmente excepcionais, já parece indicativa da linha pretendida pelo autor. Rico Verri, sequioso de absoluto, não aceita que sua mulher tenha um passado, seja também história. O convívio do casamento só o levou a aprofundar o ciúme da época em que ela não lhe pertencia, como se nunca pudesse pisar um terreno firme: a memória é a mais terrível traição. "Mesmo que eu a cegasse — diz ele — não conseguiria apagar a recordação daquilo que seus olhos viram; ela ficaria gravada para sempre na sua mente!" Mais adiante: "Toda a vida que você viveu continua viva dentro de você! Basta um nada, uma palavra, um som, a menor sensação..." A subjetividade total, que é o fundamento da filosofia pirandelliana, torna os seres incomunicáveis e se projeta, no plano do teatro, no paradoxo da impossível captação cênica da palavra do autor.

Sem fazer expressamente psicologia do comediante, o dramaturgo põe os atores, na peça, em situação de defi-

nir a própria personalidade. Fica patente para o público o procedimento do intérprete com relação à personagem. Ele acaba por dizer as únicas palavras que poderiam ser pronunciadas, na situação que lhe oferecem. Há um encadeamento quase obrigatório de frases, no eclodir de uma paixão, o qual se impõe ao ator, como também, no texto escrito, deve impor-se ao dramaturgo. Em nome da autenticidade de seu sentimento, o intérprete se revolta contra o dirigismo do encenador: "Como quer que pensemos no seu espetáculo, se temos que viver nossos papéis?" (...) "Ninguém pode dirigir uma vida que nasce!" (...) "Até mesmo o autor tem que obedecê-la!" Volta Pirandello, por outros meios, ao princípio da autonomia da personagem e da obra de arte, que têm vida independentemente de quem as criou (segundo Claudio Vicentini, Capuana influiu em Pirandello, para a elaboração dessa teoria — ver *L'Estetica di Pirandello* — V. Mursia & C., 1970, pp. 66-68). O bom ator, improvisando, percorre um caminho semelhante ao do dramaturgo, porque só pode utilizar as palavras verdadeiras, intuídas através do imperativo da situação. E o trabalho do ator se torna, assim, um exercício de verdade, pelo qual ele acredita no papel que lhe é proposto e o vive até as últimas conseqüências. Quebram-se, aqui, as fronteiras entre a representação e a realidade, como é tão caro a todo o pensamento de Pirandello.

Para desempenhar a contento o seu papel, o ator necessita de um clima favorável, no palco, auspiciado pela justeza de todas as deixas. Vários diálogos testemunham a exigência de um apoio para o intérprete atuar com plena convicção. Em certo momento, um ator explica: "Não consigo morrer, senhor diretor. Me dá vontade de rir, vendo como todos são ótimos atores, e não consigo morrer. A criada... (*olha ao redor.*) Onde está? Não a vejo.

Ela tinha que entrar correndo, e anunciar: 'Meu Deus, o patrão! O estão trazendo ferido!' (...) 'Eu precisaria daquele berro da criada para entrar no papel." Instaura-se, dessa forma, a supra-realidade da ficção, da qual a figura do intérprete participa tanto como a do texto literário.

O grande ator acrescenta à sua personalidade a do papel que vai representar. É como se, instrumento de cordas infinitas, isolasse dentro de si apenas aquelas de que precisa, em determinada peça. Sua riqueza é inesgotável e as possibilidades se abrem a todos os quadrantes. Momina, encarcerada pelo ciúme de Verri, extravasa-se com os filhos na lembrança do passado. No conto, ela morre, na progressão do desespero. Em *Esta Noite Improvisamos,* a atriz, que sofre do coração, desmaia, e chegam a pensar que ela morreu.

O episódio leva às considerações finais da peça. O Velho Ator argumenta para o Diretor que ele "não pretenderá por acaso que cada dia um de nós morra de verdade!" O Primeiro Ator proclama: "Precisamos de um autor!" E o Dr. Hinkfuss, o diretor que vinha de tentar a experiência de substituir-se ao dramaturgo, conclui: "Não, de um autor, não. De papéis escritos, sim, está certo, para que possam reviver por alguns momentos, por nosso intermédio, a vida que nós lhes daremos..."

Quem seria, na realidade, esse Dr. Hinkfuss, alvo da polêmica de Pirandello? Sabe-se que o dramaturgo teve um real contacto com o palco da Alemanha de 1924 a 1927 (ver *Cronologia* em *Maschere Nude*, primeiro volume, pp. 42-43) e, por isso, ocorreriam obviamente os nomes de Max Reinhardt e Erwin Piscator. Claudio Vicentini acha que, na ocasião, o dramaturgo não poderia deixar de voltar-se contra a linha de encenação de Reinhardt

e sobretudo de Piscator (*L'Estetica di Pirandello,* p. 216). E Vicentini cita duas entrevistas dadas pelo dramaturgo: "A possibilidade de obter todos os efeitos, a técnica levada à sua perfeição máxima, está acabando por matar o teatro. Basta às vezes a esses *régisseurs* um esboço de comédia, que permita levar à cena coisas nunca vistas nela, para movê-los a fazer um espetáculo. As danças, as acrobacias, o circo eqüestre, as mutações rápidas de cena e com máquinas potentes e perfeitas, acabaram por tornar-se outros tantos meios de corrupção do próprio teatro. Eu, com o meu drama novo, pretendo reagir contra essa tendência". E: *"Esta Noite Improvisamos* é justamente uma batalha contra o *régisseur* em nome da obra de arte, a qual, quando é viva e potente, acaba sempre por derrubar os castelos de carta da encenação" (*Fiera Letteraria* de 14 de abril de 1929 e *Tribuna* de 25 de outubro de 1929, *apud* Vicentini, p. 216).

Vicentini afirma que Sandro D'Amico lhe sugeriu ser "não tanto Reinhardt quanto Piscator" "o típico representante da concepção contra a qual polemiza *Esta Noite Improvisamos"* (p. 245). Uma carta de Pirandello, dirigida em 4 de abril de 1929 a Guido Salvini, demonstra que *"Esta Noite Improvisamos* não era particularmente endereçada contra Reinhardt: a ele, com efeito, Pirandello havia pensado confiar a encenação" (p. 245).

A essa altura, Pirandello já se havia libertado do drama doméstico da esposa louca, pondo-se à frente de uma companhia teatral estrelada por Marta Abba, a quem dedicaria as peças *Diana e la Tuda* e *Trovarsi,* e deixaria os direitos de representação de vários textos. Não é de admirar que a ligação com uma grande atriz modificasse bastante o conceito que Pirandello tinha do desempenho. À medida que transcorrem os anos, o dramaturgo valoriza

sempre mais, no fenômeno cênico, a participação do ator. Preocupa-o menos a traição que o intérprete porventura faça do texto do que a vida que ele lhe imprime, no palco. E pode-se afirmar que o ator passa a primeiro plano, nas preocupações estéticas de Pirandello.

A protagonista de *Trovarsi* (*Encontrar-se*) é uma atriz — Donata Genzi (o espetáculo estreou em Nápoles no dia 4 de novembro de 1932, pela Cia. Marta Abba, no Teatro dei Fiorentini, cerca de dois anos e meio depois do lançamento de *Esta Noite Improvisamos*). A circunstância sugere que a peça prolongava a preocupação de Pirandello com a estética teatral, desenvolvendo-a dessa vez sob a perspectiva da psicologia do ator. Não há dúvida de que Pirandello procurou captar a essência dessa criatura, que se realiza na despersonalização, para personalizar-se na imagem de cada personagem nova que encarna. *Trovarsi* mostra o que é para Pirandello o desempenho, na sua grandeza própria.

Nos comentários que, de hábito, precedem nas peças a aparição do protagonista, fala-se que a atriz Donata Genzi seria não uma, mas muitas mulheres e, para si, talvez nenhuma. Uma verdadeira atriz, quando se torna mulher como as outras e cria uma vida para si e quer gozá-la, na medida em que se deixa levar acaba de ser atriz (ver *Trovarsi, Maschere Nude,* segundo volume, p. 908). O diálogo introduz uma observação sobre a atriz que se coloca na linha que, embora por inspirações diversas, vem de Diderot (*Paradoxo sobre o Comediante*) a *Gordon Craig* (*A Arte do Teatro*) e Bertolt Brecht (*Pequeno Organon do Teatro*). Diz-se sobre Donata: "Não é necessário que ela "saiba" o amor por si; basta que intua como o sente a personagem a ser representada. Para ela, se o sente, não o verá nunca. O sentimento é cego. Quem

ama, fecha os olhos" (p. 909). Donata, porém, recusa a idéia de ficção para o que faz no palco, e define a vida a seu ver superior do intérprete: "Por que ficção? Não. É toda vida em nós. Vida que se revela a nós mesmos. Vida que encontrou a sua expressão. Não fingimos mais, quando nos apropriamos dessa expressão até torná-la febre dos nossos pulsos... lágrima dos nossos olhos, ou riso de nossa boca... Compare estas tantas vidas que pode ter uma atriz com aquela, que todo o mundo vive diariamente: uma insipidez, freqüentemente, que nos oprime... Não fazemos caso, mas todos desperdiçamos cada dia... ou sufocamos em nós o viço de quem sabe quantos germes de vida... possibilidades que existem em nós... obrigados como somos a contínuas renúncias, a mentiras, a hipocrisias... Evadir! Transfigurar-se! tornar-se outros!" (pp. 912-13) Seria desumanização ou vida superior? Donata completa o raciocínio: "...no palco, não sou nunca eu. Como eu sou verdadeiramente, desculpe, o senhor quer saber, se não o sei eu mesma?" (p. 913.) O esclarecimento seguinte deixa bem claro que, para Pirandello, o ator se dissolve na personagem. Diz Donata: "O senhor vê como ama esta ou aquela personagem que eu represento!" (p. 913) — enquanto ela, claro, como pessoa está de fora.

Na ânsia de ter também a sua própria vida, a atriz, nas férias, se entrega à aventura com o jovem Elj Nielsen, símbolo nórdico do risco e do mistério. Depois, ele a quer só para si, sem que se divida com o público. E a separação é fatal. Donata fala: "Encontrar-se... Mas sim, pois bem: Não nos encontramos no fim a não ser sozinhos. — Sorte que fiquemos com os nossos fantasmas, mais vivos e mais verdadeiros do que cada coisa viva e verdadeira, em uma certeza que está só em nós alcançar,

e que não pode faltar-nos!" E são suas últimas palavras, encerrando a peça: "Verdade é somente que é preciso criar-se, criar! E assim, somente, nos encontramos" (p. 968). Não se trata de uma estetização fria, mas da certeza de que a vida é um projeto que se constrói permanentemente.

O debate sobre o valor do teatro (ou da arte, por extensão) obcecaria Pirandello até o fim da vida. *Os Gigantes da Montanha,* a última obra que escreveu e deixou incompleta, representa um verdadeiro testamento espiritual, na sua meditação serena e desencantada. A estranha alegoria sintetiza os conflitos íntimos do dramaturgo e os resolve numa visão que não trai mais a perspectiva do autor, fundindo-a numa estética global do teatro.

O diagnóstico da arte, apresentado por Pirandello na peça, é bastante melancólico. No entrecho, a Atriz, que tem a missão de semear pelo mundo a palavra do dramaturgo, é despedaçada pelos "servos fanáticos da vida". O Conde, marido da Atriz, que a acompanha no mambembe teatral, grita sobre o cadáver que os homens destruíram a poesia. Já a personagem Cotrone compreende que não cabe a ninguém a culpa: os atores, "servos fanáticos da arte", foram inocentemente sacrificados — não sabem falar aos homens porque se excluíram da vida.

Se se lembrar que o elenco estava representando *A Fábula do Filho Trocado,* peça do próprio Pirandello, o desfecho aparece como um juízo amargo sobre tudo o que ele escreveu. Sua obra inteira se fecharia num hermetismo estéril, e a recusa do público é, nesse quadro, o veredicto normal. Os gigantes, no mito pirandelliano, são seres materializados, imersos na imensa empresa de fazer escavações e fundições, desvios de água, fábricas, estradas, cultivos agrícolas — tudo o que ocupa o homem moderno na

luta pela sobrevivência. Isso faz dos gigantes (ou de nós) seres frios de mente e um tanto bestiais. Eles vêem os atores como fantoches, mas que ao menos deveriam prestar-se a diverti-los. Gostariam que a Atriz deixasse de declamar aquelas "palavras incompreensíveis" e lhes oferecesse canto e balé. Hoje, nos gigantes, não fala o espírito, mas poderá um dia falar. Uma arte encharcada de vida contribuiria, na última visão de Pirandello, para a catequese poética.

Como Pirandello morreu antes de completar a peça, o problema continuou aberto, e a contradição fundamental entre obra de arte e público ainda persiste. Se o dramaturgo tivesse tempo para compor o terceiro ato, *Os Gigantes* significaria um princípio de caminho para a sua arte tornar-se mais digerível pela platéia? Assim como está redigido, o texto é dos mais difíceis e se emaranha numa complicada simbologia. Outras obras, entre as quais *Seis Personagens, Esta Noite Improvisamos, Henrique IV* e *Liolà,* funcionam ainda agora pela esfuziante teatralidade, mais que pelas lucubrações intelectuais. *Os Gigantes,* reflexão de um homem atormentado, mostra como, até o fim da vida, ele procurava, desesperadamente, comunicar-se.

Como súmula, *Os Gigantes* reedita preocupações que atravessaram toda a obra. Mais uma vez, Pirandello faz "teatro dentro do teatro", escolhendo como protagonista uma companhia de mambembe. Não se trata de uma companhia de repertório habitual: há anos, ela só oferece *A Fábula do Filho Trocado,* como tentativa de dar perenidade ao poeta que se matou por amor à Atriz-símbolo do escritor que se destrói, conscientemente, para existir através da obra. Quando a companhia chega à vila chamada "O Azar", onde vivem Cotrone e seus Azarentos

— um lugar indefinido, no limite entre a fábula e a realidade, como o descreveu o autor — os atores já são poucos e as roupas se encontram em frangalhos. Eles abdicam também da própria vida, para que viva o autor morto, numa situação irreal que os tornará incomunicáveis para o público. Mas, ao admitir que o drama só toma forma na boca dos atores, Pirandello modifica substancialmente as premissas de *Seis Personagens*. Ali, a incomunicabilidade se estabelecia entre os vários elementos do espetáculo, a partir da palavra do autor, enquanto, agora, teatro é desempenho, é espetáculo, embora insatisfatório para a platéia. As personagens são apenas fantasmas e os atores dão o próprio corpo para que elas possam viver, e vivem.

O pessimismo pirandelliano se reveste, na peça, de uma coloração nova. A enigmática figura de Cotrone representa um outro conceito de vida, mágico, isento de prosaica materialidade. Alguns dados de sua biografia mostram que ele não se ajustou aos padrões normais da convivência — decência, honra, dignidade, virtude, aquilo que os animais ignoram. E Cotrone reina agora na vila encantada, expressão de um espiritualismo que representa a recusa dos valores rotineiros. Diz Cotrone que na vila talvez falte o necessário, mas abunda ali o supérfluo. A vila alimenta-se de sonhos, de música, de prece, de amor. A verdade humana é frágil e mutável, enquanto a do sonho, que tem sentido somente no absurdo, deságua no encantamento. Como não se pode viver de nada — observa Cotrone — todos ali vivem numa contínua embriaguez celeste: "Um corpo é a morte. Eu com esse ridículo nome de Cotrone e ele de Doccia e ele de Quaqueo, nos fazemos de fantasmas. E isso não é um jogo, mas realidade maravilhosa na qual vivemos, desligados de tudo, até os excessos da demência" (essas e as outras citações são da

tradução que Alberto D'Aversa fez para o espetáculo do Teatro Dois Mundos, encenado por Federico Pietrabruna em julho de 1969, no Teatro São Pedro de São Paulo).

Pretenderia Pirandello advogar uma alienação das exigências materiais, como única saída para o pesadelo terrestre? Está claro que Cotrone se refugia num delírio místico, compensação da dura tarefa de viver. A glória, o Prêmio Nobel não significaram um poder ilusório sobre o dramaturgo, que um dia confessou ter querido dizer aos homens alguma coisa, sem nenhuma ambição, salvo aquela, talvez, de vingar-se por ter nascido. "Mas a vida, não obstante, mesmo por tudo o que me fez sofrer, é tão bonita! (E eis uma outra afirmação sem sombra de lógica, e todavia tão verdadeira e sentida.)" — escreveu Pirandello a Domenico Vittorini (ver *The Drama of Luigi Pirandello,* Dover Publications Inc, Nova York, sem data, indicando ser nova edição de obra inicialmente publicada em 1935. A carta está transcrita como "Foreword", p. VI). Uma fala de Doccia, habitante da vila, sintetiza bem a sabedoria do despojamento, libertadora das enganosas amarras materiais :"A gente pode ser dona de tudo só quando não possui mais nada". E Cotrone acha que, se já se foi criança uma vez, pode-se sempre voltar a ser, e é preciso acreditar, como as crianças acreditam.

A peça sugere que, se os atores tivessem abdicado da missão de continuar representando a *Fábula* e permanecessem no refúgio da vila, encontrariam afinal o pretendido repouso. A chegada a esse lugar oferece uma possibilidade de avaliação de seus propósitos, já que Cotrone lhes acena com o ingresso na magia e no sonho. Se os atores dão vida a fantasmas, Cotrone e os Azarentos fazem fantasmas de seus corpos, e eles também vivem. "Os fantasmas... Não é necessário buscá-los muito longe: basta

fazê-los nascer de nós mesmos". E Cotrone argumenta com a validade desse raciocínio, afirmando que a Atriz conserva em si mesma o fantasma do moço que se matou por causa dela. A vila, aliás, numa criação onírica, inspirada a Pirandello pelo surrealismo, tem o poder de revelar a natureza profunda de cada criatura. Spizzi disfarça-se de jovem poeta, parecido com o dramaturgo suicida, e mais tarde surge enforcado, balançando numa árvore, porque essa é a sua imagem autêntica, embora não se concretize na realidade. Diamante, Segunda Atriz da Companhia, vem à cena como bruxa. Battaglia veste-se de mulher, de acordo com as suas inclinações verdadeiras. O dramaturgo aproveita a oportunidade para pintar as mazelas da gente de teatro... Afirma Cotrone que se a Atriz "ainda vê a vida só dentro dos limites do natural e do possível, não compreenderá nada. Nós estamos fora desses limites, graças a Deus. Para nós é suficiente imaginar e, imediatamente, as imagens se animam com vida própria". O deserto interior do homem só se povoa, nesse caso, se ele troca a realidade pela imaginação. Teoria inconsistente, sem dúvida, mas explicável num indivíduo que parece ter absorvido todo o sofrimento, sem o concurso de uma ideologia que o ajudasse a superá-lo.

A fatura de *Os Gigantes* guarda unidade com toda a obra pirandelliana, procurando, entretanto, um estilo mais sereno, próximo de outros mitos, como *A Nova Colônia* e *Lázaro*. Já fora ultrapassada a fase polêmica da implantação de sua dramaturgia, dissociadora do indivíduo em múltiplas parcelas, e era necessário, ao fim da vida, recompor o homem destroçado. As premissas pirandellianas já estão, por assim dizer, integradas nas personagens e nos diálogos da peça, sem a preocupação demonstrativa dos textos que definiram o estilo do dramaturgo. De um

lado, a ausência de ardor deixa a ação mais lenta e, talvez, até um pouco monótona. De outro, fica evidente o equilíbrio clássico, de quem utiliza sem segredos o sortilégio do palco.

Lamentando embora que Pirandello tenha morrido antes de concluir *Os Gigantes,* deve-se sentir alegria porque ele teve tempo de contar a última parte a seu filho Stefano, que a reproduziu numa narrativa sobre cuja fidelidade nunca se levantou dúvida. Tem-se vontade de, como no caso de *Woyzeck,* de Büchner, agradecer a providência que permitiu ficar incompleto o texto. Mesmo à sua revelia, ele ganha uma modernidade imprevista, no apelo que faz aos encenadores para que construam o espetáculo. Se o respeito ao mestre impôs quase uma convenção para se representar Pirandello, sobretudo na Itália, *Os Gigantes* desafia os diretores para um ato criador, de responsabilidade semelhante à do dramaturgo.

Cotrone havia dito que a dificuldade maior não são as personagens principais, mas é a magia, é a tarefa de criar o fascínio da fábula. Para Pirandello, dramaturgo, esse fascínio nasce da fantasia do poeta, não residindo o milagre na representação. Assim, se o espírito das personagens representadas se incorpora aos fantoches, eles se movem e falam. Libertos das mutações dos atores, os fantoches podem encarnar o espírito das personagens e transmiti-lo sem falhas. Por isso, estão um pouco acima dos atores — afirma Cotrone. Sabendo que a dramaturgia só tem sentido no palco, Pirandello sonhou uma correspondência perfeita entre espetáculo e texto.

Por ironia, a morte do dramaturgo deixou a conclusão dos *Gigantes* ao arbítrio dos encenadores. Eles têm autorização para realizar a co-autoria tão reivindicada, ou melhor, a autoria plena do espetáculo. Na verdade,

situação semelhante se insinuava em *Esta Noite Improvisamos*. Ouve-se, nessa peça: "Não querem entender (os dramaturgos) que o teatro é, sobretudo, espetáculo. Arte, sim, mas também Vida. Criação, sim, mas não duradoura: momentânea. Um prodígio: a forma em movimento!" A capacidade de tornar viva e presente a palavra, definindo o milagre da representação, é prerrogativa do ator. Pirandello o reconhece como porta-voz de sua mensagem e dignifica a profissão (ou a arte) que lhe é própria. O resultado é um belo cântico de amor pelo teatro.

Depois da desabalada inspiração ou do absurdo naturalismo do século XIX, a ficção, voltando-se sobre si mesma, discutiu os próprios processos e objetivos. O romance não se contentou em narrar e fez teoria ensaística da narrativa. O poema tornou-se também veículo de poética. Com Pirandello, a peça pôde ser uma súmula do fenômeno do teatro. Falta de inspiração verdadeira? O romance deveria bastar-se como romance, o poema como poema e o teatro como teatro? De qualquer forma, têm sido extremamente sedutoras as tentativas feitas pelo criador de teorizar sobre a criação. O espectador se sente mais íntimo dele. E Pirandello teve o dom de escrever, com essas obras, não apenas peças sobre o teatro: elas são, principalmente, fascinantes peças de teatro.

Conclui-se que, preso de início à estética do autor, Pirandello evoluiu para incorporar ao seu mundo a contribuição do ator e a do encenador. A imagem final que transmite é a de um perfeito equilíbrio entre esses três elementos. No que ele demonstra uma fecunda intimidade com o teatro. A presença excessiva do texto, hoje em dia, reflete uma concepção literária do teatro, que mal se ajusta às suas exigências físicas. A hegemonia do ator tende a transformar o palco num local para exercício de ginástica

e de acrobacia. E a supervalorização do encenador leva a conceber-se o espetáculo como um fogo de artifício, que não deixa marcas. Após tantas experiências desencontradas, em que a última palavra de um dia se tornava superada, no dia seguinte, o ideal de uma integração harmoniosa de todos os elementos parece orientar as mais sérias tentativas do novo espetáculo de teatro.

Como autor, embora discutisse teorias, Pirandello não tinha obrigação de defender os princípios de uma estética mais fundamentada, mas a de fazer boas peças. Não será sem propósito concluir, porém, que o conhecimento tão profundo da estética teatral, revelado nas meditações cênicas sobre o teatro, tenha grande parte da responsabilidade pela excelente dramaturgia que Pirandello legou.